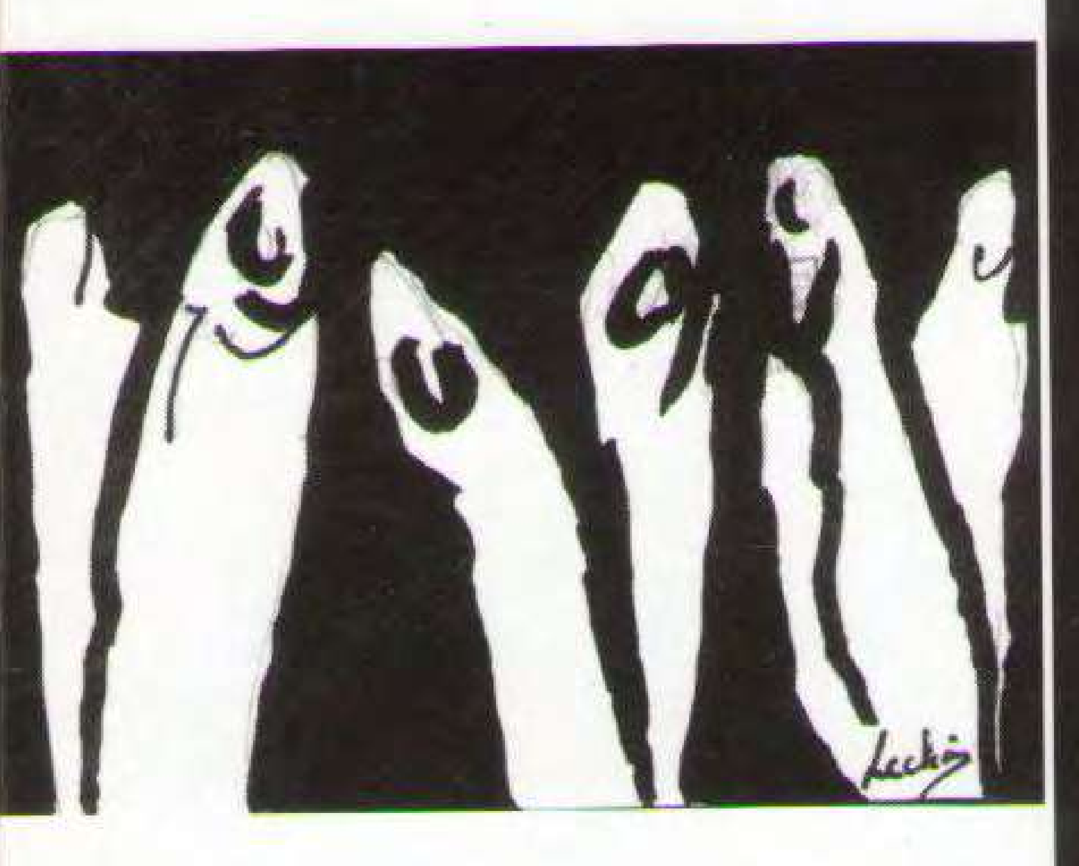
د. بشير قمري

دراسات في السينما

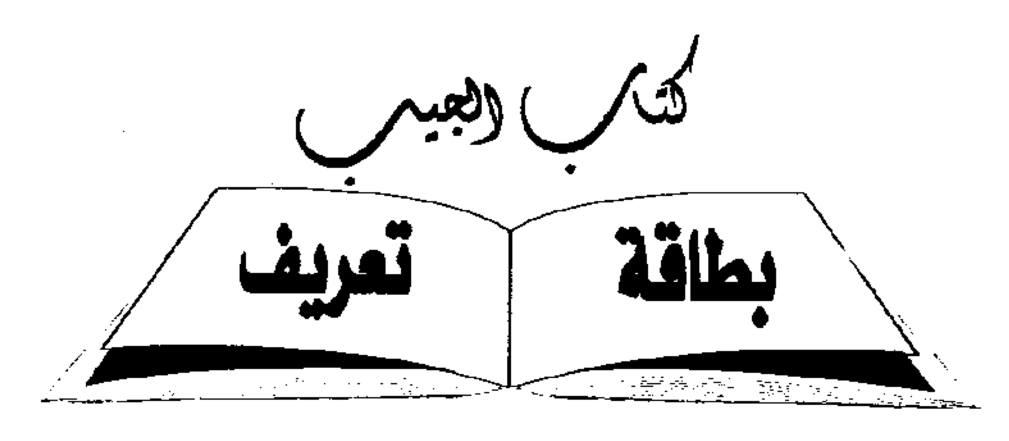


كتاب الجيب



45

منشورات الزمن



د. بشير قمري

أستاذ جامعي وناقد

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الرباط

● **صدر له:**

– شِعْرية النص الروائي، (1991)،

– مجازات، (1999)

إلى جانب مجموعة قصصية ونص روائي ومسرحيات.

● ساهم في عدة كتب مترجمة ومؤلفة جماعيا منها:

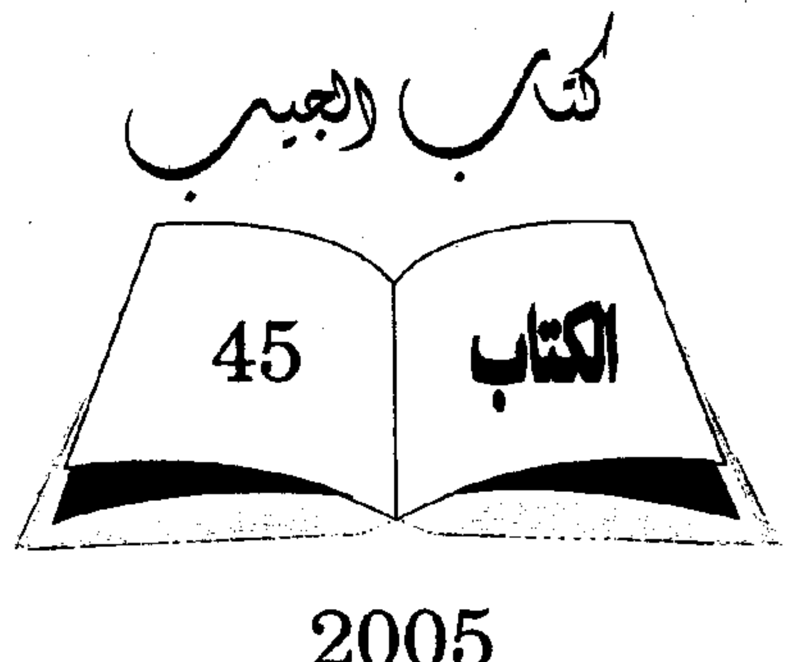
– البنيوية والنقد الأدبي، (1984)؛

– طرائق تحليل السرد الأدبي، (1992)؛

– الرواية المغربية المصرية"(1997).

● يهتم بالنقد الجمالي في السينما والمسرح والترجمة.

● عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب.



2005

دراسات في السينما

منشورات الزمن



كتاب الجيب العدد 45

المدير : عبد الكبير العلوي الإسماعيلي

التحرير : محمد التهامي الحراق

الإخراج التقني : خديجة فارس

الإيداع القانوني: 2287 / 2004

ردمك : 0 - 46 - 408 - 9954

طبع : مطبعة النجاح الجديدة ـ الدارالبيضاء

توزيع : سبريس

الإدارة والتحرير : 153، شارع سيدي محمد بن عبدالله رقم 7 ـ العكاري ـ الرباط

الهاتف + الفاكس : 44 98 29 37 212 00

البريد الإلكتروني: mazzaman@menara.ma / az-zaman@hotmail.com

مقدمة مسارات

1- تعود علاقتي بالسينما، بالمعنى العفوي لهذه العلاقة، إلى نهاية الخمسينات وبداية الستينات في مدينة الناظور، مسقط الرأس، حيث أقبلت، رفقة أبناء الحي المدني، على إدمان الذهاب إلى قاعتي سينما الريف وسينما فيكتوريا (النصر) لمشاهدة متن السينما العربية (المصرية بالتحديد) والسينما الأمريكية والسينما الهندية ثم السينما الأسيوية بعد ذلك دون أن أنسى روائع السينما الفرنسية والسينما الإيطالية وبعض نماذج السينما الإسبانية. وأحتفظ، في قدارة النفس والذاكرة، بالعديد من النماذج الأصيلة لكل هذه السينماءات التي كنت أبحث فيها عن الفرجة فقط ملء ذلك الفراغ المهول الذي كنت أحياه، مع أبناء جيلي، على إيقاع حياتنا الأولى وأنا أنتقل إلى عالم المراهقة. أما المرحلة الثانية فكانت في مدينة فاس حيث جذبتني قاعات (أسطور) و(بيجو) و(الأمبير) وغيرها. وفي هذه المرحلة بالذات كان للسينما السياسية، من خلال أفلام كوسطاغافراس والسينما

الجزائرية وبعض نماذج السينما الملتزمة، تأثير كبير على لارتباطها بذلك الوعي الجديد بجدوى الثقافة السينمائية لدي بموازاة المد اليساري التقدمي، وهو نفس الوازع الذي حملته معي إلى الرباط عندما أصبحت أستاذا للغة العربية منذ سنة اثنين وسبعين وتسعمائة وألف، على أنها المرحلة الممر والمعبر والجسر نحو أفق أرحب لإعادة اكتشاف السينما بصيغة أخرى هي صيغة الممارسة المفترضة: مواكبة الجديد في السينما العالمية، الإقدام على الكتابة الصحفية والنقدية، الالتحاق بجمعية "الفن السابع" (1976-1987)، الانتساب إلى الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، ترأس "اتحاد نقاد السينما بالمغرب" (1992-1994)، المساهمة في بعض السيناريوهات وهكذا دواليك.

2- إنها لحظات متلاحقة أهم ما يربط بينها، بالمعنى الثقافي، هو ذلك المسار الذاتي في جعل السينما ركنا أساسيا في الالتزام الثقافي المنفتح على إمكانات اكتساب الخبرة في الكتابة النقدية حول السينما من موقع الاستفادة من طرائف النقد السوسيولوجي والجمالي والسردي والبنيوي عامة بالاستناد إلى مرجعيات في أصلها مترجمة إلى العربية ومقترنة بمواكبة بعض المجلات المتخصصة، "دفاتر السينما" بالأساس. وقد تميزت فترة السبعينات والثمانينات باهتمام المجلات المغربية بالثقافة السينمائية ("أنفاس"، "الثقافة

الجديدة")، إلى جانب الجرائد الوطنية ("العلم"، "الاتحاد الاشتراكي"، وقبلها "المحرر"، "البيان"، ثم "الميثاق الوطني") التي فتحت الأبواب على مصاريعها لعدة أقلام جادة في هذا الحقل: مصطفى المسناوي، إدريس الخوري، إبراهيم الخطيب، حميد نحلة، محمد صوف، م.إدريس الجعيدي وغيرهم. وهي الأقلام - التجارب التي استفدت منها غاية الاستفادة. ولعل صدور هذا الكتاب في سلسلة "الزمن" النوعية ما يؤكد الاستفادة إذ يعود الفضل إلى هؤلاء المثقفين الفضلاء في تجربتي المتواضعة وأنا أغامر وأجرؤ على ممارسة الكتابة في هذا الحقل الوعر والشرس لما تحيط به من مخاطر نظرية ومعرفية على مستوى اللغة الواصفة بمفاهيمها وإشكالاتها وطبيعتها في حد ذاتها، فأنت تكتب "نقدا سينمائيا" يعني أن تمتلك ترسانة من المعارف وقدرة على تكييف ما تهتدي إليه من ملحوظات وقيم منهجية وسيولة في الفهم والتأويل، وهذا ما يجعل النقد السينمائي نقدا مركبا.

3- لا أدعي أن هذا الكتاب الذي تنشره دار "الزمن" مشكورة كتاب نقدي سينمائي بالمعنى الحرفي: إنه مغامرة وإبحار في بلاغات الخطاب السينمائي المتعددة صورة وإيقاعا ودلالة ورؤية، وهو أقرب ما يكون إلى ذلك الحلم الذي راودني صغيرا ثم مراهقا أن أصبح ممثلا سينمائيا غير أن الأدب شدني إليه، فليكن هذا الكتاب بمثابة شاهد إثبات عابر عن غوايتي

ورغبتي ومتعتي وأنا أنتقل من سينما العالم العربي إلى سينماءات أخرى لم أجد وقتا كافيا لمقاربتها بما يلزم من العناية والاعتبار.

السينما جغرافية وتاريخ لاحد لهما رغم قصر عمرها إذا تمكنت من استقطاب كل الفنون والجماليات والتقنيات وسخرتها لبناء نظامها في التعبير والإيحاء والكثافة، ورغم مجيء فنون وتغيرات بعدها، فإنها ستظل خطوة جبارة حققها الإنسان في اكتشاف هويته وجدواه شأنها في ذلك شأن الكتاب مثلا. السينما أيضا سند لمواجهة التلاشي والشهادة على العصر وعلى حضور الإنسان في اللحظة والزمن والمكان. ومن ثم: تتحول إلى سفر محفوظ وسفر لا ينتهي نحو الأبعاد التي تشكل عمق ما تنجزه التقنية في التقاط مكامن القوة والهشاشة في هذا العالم.

هكذا أتصور السينما وهكذا أضع هذا الكتاب بين يدي القراء شاكرا لمدير دار النشر "الزمن"، الأستاذ المثقف الوطني الغيور عبد الكبير العلوي الإسماعيلي احتضانه ورعايته. هذا أقل ما يمكن أن أعلنه لأعترف بجميله الكبير.

بشير قمري

الرباط: 25-10-2004

صدر أخيرا عن **منشورات الزمن** ضمن سلسلة **ضفاف:**

التاريخ السياسي للإمبراطورية الموحدية

مترجم عن الإسبانية

الكتاب من القطع الكبير في **640** صفحة



نحو سينما وظيفية في المغرب العربي: محاولة في التشخيص

1- قضايا عامة

هناك -فيما يبدو عامة- عدة جوانب ومستويات ومظاهر يمكن على ضوئها ومن خلالها طرح مسألة وضع السينما المغاربية (سينما دول المغرب العربي). فإلى جانب قضايا النشأة والتطور والتحولات والامتدادات التي طبعت في السابق وتطبع راهناً مسيرة ومسارات هذه السينما، تنهض قضايا الإبداع والكتابة والإنتاج والتوزيع والاستهلاك (التلقي). كما تنهض قضايا "الصناعة السينمائية" بمفهومها التقني؛ وذلك من حيث توفر الشروط المادية المباشرة في خلق هذه السينما وتطويرها من جهة؛ ثم من حيث توفرُ الإمكانات الوظيفية لتحقيق مشروعها المتكامل. ونعني بذلك أساساً توفر دعائم هذه السينما كصناعة على مستوى الأطر المطلوبة (الإخراج، التصوير، التوليف مثلا)، وغير ذلك من "الوظائف" والفعاليات التي تساهم في بلورة هذه الصناعة، ومن مقتضيات العمل السينمائي الذي يشترط توفر بنيات

أساسية أهمها بنية التأطير الثقافي والفني (الجمالي) لمجموع العناصر. تضاف إلى ذلك بنية الانسجام بين مشروع خلق هذه السينما والتفكير في (المراهنة على) اعتبارها أداة فاعلة في تطور الإنسان المغربي والمجتمع المغاربي، وفي تحقيق شروط التنمية لتحقيق شرطي التحرر الوطني الاجتماعي والانعتاق الحضاري، ثم تحقيق شرط الهوية التي تتجاذبها مكونات العروبة والإسلام دينيا وثقافيا وقوميا، كما تتجاذبها مؤشرات الانتماء إلى الإفريقية وذاكرة العالم الثالث. كل ذلك من أجل الاندماج في سيرورة الانتماء إلى المجتمع الإنساني كونيا من وجهة نظر معرفية فكرية، ثقافية وجمالية، من شأنها أن ترتفع من المحلّية الضيقة لمعانقة ما هو كوني واسع يعانق بدوره هموم الإنسان المعاصر.

إذا كان الشق الأول من هذه القضايا المطروحة -قضايا النشأة ومتبوعاتها- يحيل إلى جانب نظري مرجعي أساساً انطلاقا من البعد التاريخي، فإن الشق الثاني يحيل إلى جانب تساؤل إشكالي أساسه الحديث في السينما من وجهة نظر حفرية تدعونا إلى تجاوز منطق التاريخ الضيّق الذي يرتبط بأحداث ظهور هذه السينما المغاربية وتفاعلاتها مع "المؤسسة" (الدولة بالأساس)؛ وتجعلنا نرصد "واقع" هذه السينما بين ضرورة الوُجود بالمعنى الاعتباري الوظيفي وإمكانات الإنجازات والتحقّق. ونقصد بالبعد الأول تبني منطق كرونولوجيا الأحداث

والمسبّبات التي أدت إلى ظهور السينما على مستوى كلّ بلد مغاربي، وحينئذ تتبدى السينما بمثابة نشاط أو فعالية تتدخل (تدخلت) في خلقه (خلقها) عناصر جدل البنيات المختلفة. بينما نقصد بالبعد الثاني جماليات "الكتابة"، ودينامية التواصل، وتراكب الأنظمة الإشارية والرمزية في خلق الخطاب السينمائي الذي لا يقلّ إشكالية من حيث طبيعة التأشير فيه عن الخطابات التخييلية الأخرى، خاصة على مستوى الإيحاء والتمفصل والتلفظ. ومن خلال ذلك تصير "اللغة السينمائية" ومكوناتها الأساسية (الصورة، المشهد، اللقطة، المتوالية، المركبية) غير منفصلة عن عمليات المعنى والدلالة والتدال. ونقصد بهذه العناصر المذكورة أساسا المدلولات المنضوية تحت قرائن التعبير السينمائي، ومن ذلك مثلا زواج اللون بالصورة، أو زواج الموسيقى بالأحداث المروية، أو تدخّل الإنارة في تكثيف الإشارة والرمز إلى حدّ تحول هذا التعبير أحيانا إلى قصديات أيقونية باعتبار الجانب البلاغي الذي تخلقه وتؤسسه أحيانا بعض مظاهر هذه اللغة السينمائية. ونسوق كمثل على ذلك دور الرقص الجماعي في فيلم "قصة الحي الغربي"، أو العصفور في فيلم "العصفور"، أو الموسيقى أصلا في فيلم "أماديوس".

وقبل أن نحاول مقاربة بعض هذه المظاهر والتصورات بصددها نقترح في البداية -ولو بإيجاز- أن نتساءل: ماذا نقصد بصفة "المغاربية"؟ هل هي "تحصيل حاصل" ينبغي التسليم به

لمجرد استوائه واقعا ثقافيا؟ أم أن مفهوم المغاربية هو أصلا هوية مفتوحة -كبعد فلسفي- على أسئلة دائمة؟ ثم: ما هي شروط وحدود تحقق صفة المغاربية؟

2- محاولة في الإجابة:

إننا نجد أنفسنا إزاء أجوبة متعددة، إزاء فضاءٍ واسع من احتمالات التفكير. ولعل أبرز مدخل لتصوّر ذلك هو التسليم بأن صفة "المغاربية" ليست مجرد هوية شكلية تقف عند حدود الانتماء "الصوري" لهذا البلد أو ذاك من بلدان المغرب العربي، وإنما هي ذلك الرهان المستمر على انتماءٍ وظيفي في خلق سينما تستوعب الهوية الحضارية والثقافية للمجتمعات المغاربية بكلّ أبعادها المتداخلة. وفي مقدمة هذه الأبعاد إحلال السينما بالمغرب العربي محل وظيفتها الثقافية (تربويا وجماليا) في خلق وتهذيب الحس الاستيطيقي بالعالم وتحفيز الوعي لدى الإنسان المغاربي بذاته وواقعه ومجتمعه وثقافته، وجعله فاعلا في هذا السياق على غرار المجتمعات التي أصبحت السينما لديها جزءا لا يتجزأ من المشروع الثقافي/ المجتمعي/ الحضاري. ولن يتحقق هذا المشروع إلا بمضاعفة اقتران ما هو سينمائي بما هو ثقافي بالمعنى الإشكالي على مستوى الواقع الملموس والإنصات إليه ومساءلته لخلق أسئلة نوعية كبرى. يقتضي ذلك التخفيف من حدة النزعة المثقفية

التي تغرق أغلب سينمائيي المغرب العربي في ضرب من الميتافيزيقا القاتلة التي جعلت الخطاب السينمائي لديهم ينطلق من أسئلة مفتعلة حول قضايا طرحوها ولم يتمكنوا من الإجابة عليها بما يكفي من الدقة والوضوح والتماسك والعمق.

وإذا كان بعض سينمائيي المغرب العربي قد ساروا في هذا الاتجاه -خاصة في المغرب الأقصى انطلاقا من تجربة (مومن السميحي)- فإن غيرهم قد سقط في نزعة الفكرة التي لم تتجاوز لديهم أفق الإثنوغرافيا والأغرابية، أو أفق الواقعية التسجيلية دون تمكن من خلق تخيل سينمائي يخترق المتخيّل الذي من شأنه أن يشذب هذه الممارسة ويخلصها من الحرفية والطفيلية. ويقتضي هذا "قراءة" الذاكرة الثقافية قراءة تفكيكية وفق مقولة الهدم والبناء، سواء على مستوى الحاضر أو على مستوى الماضي الثقافي الذي يبدو -بالنسبة إلى بلدان المغرب العربي- ماضيا متعدد الروافد والمكونات، وغنيا بجُملة تقاطعات وتفاعلات بين المكتوب والشفوي، السمعي والبصري، بين الأصيل والدخيل، الموروث والمكتسب، نتيجة عمليات المثاقفة التي عرفتها بلدان المغرب العربي، بالإضافة إلى تفاعلات المقدس المدنس وغير ذلك من الثنائيات المتشابكة داخل الذاكرة الثقافية بمعناها الأنثروبولوجي.

إذا كانت مثل هذه الاستراتيجية (قد) تنطبق -متى تحققت- على السينما التي (قد) ننعتها "سينما السؤال"؛ فإن استراتيجية

أخرى تفرض نفسها عندما يتعلق الأمر بوظيفة التواصل أو سينما اللحظة (الهُنا والآن) التي ترتبط بخلق انسجام مستمر ودائم بين المتفرج وبين السينما باعتباره حاجة من حاجياته المجتمعية المباشرة دون إغراق في النزعة المثقفية، وذلك على مستوى اختيارات تيمات (موضوعات) جزئية تربط هذا المتفرج بمحيطه ظرفيا، وبعيداً عن حالات الاستيلاب والاغتراب التي يحياها وتفرضها عليه ضمنيا أشكال ومضامين وأساليب "السينما التجارية" بكل معانيها السلبية في إفساد الذوق وتشويه الرؤية للعالم.

إن مثل هذه العناصر/المتطلبات هي التي قد تدفعنا بصدد تشخيص السينما المغاربية إلى المراهنة على سينما نسميها مرحليا "السينما الوظيفية". ونقصد بها ذلك المشروع الذي يوسع من دائرة شعار إيجاد سينما وطنية محلية بالنسبة إلى كل بلد مغاربي على حدة، ويجعلها تتحقق في ظلّ أسئلة نوعية جديدة بعيدا عن التصلّب والعناد بين الأطراف الداعية إلى هذه السينما الوطنية. كما نقصد بها أيضا تلك السينما الوسطى التي تغلّب المنطق التداولي على التعسّف حول "الكيف" و"الماذا"، وذلك عن طريق تقريب الشقة بين السينما والمتفرج المغاربي ليقبل عليها ويستهلكها وهو يعرف أنها سينماه الحقيقية.

ولعل مثل هذا الوضع المركب الذي حاولنا مقاربة بعض سماته هو الذي جعل الجفوة والقطيعة موقفين متناوبين

يعلنهما المتفرج أحيانا والموزع غالبا تجاه السينما "الوطنية" مغاربيا إلا فيما نذر من إقبال النخب الثقافية. يضاف هذا إلى غياب عنصر الفرجة، وغياب الدقة والبساطة، والانسجام بين عناصر الأداء داخل الفيلم كنسق متراكب الأنظمة: القصة والخطاب (السرد)، الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، التوليف والتصوير. وهي العناصر التي تشكل بالنسبة إلى مجمل التجارب المغاربية نوعا من الرهان الصعب في إيجاد كتابة (لغة) سينمائية محكمة نظرا لانعدام الأطر والخبرات من جهة؛ ثم غياب المؤسسات الكفيلة بذلك (المعامل، الاستوديوهات)، فترتب عن ذلك ضمنيا طغيان سينما المؤلف، وانسحاب السينما السردية التي تستدعي بدورها الاستفادة من إمكانات الكتابة الأدبية، وتنويع هذه الاستفادة بين حين وآخر.

3- محاولة في التصنيف:

إن أهم مظهر يسم السينما المغاربية عندما يتعلق الأمر بإمكان النمذجة والتصنيف هو غياب التراكم الذي يمكن أن يضمن مصداقية هذا التصنيف وهذه النمذجة. ومن ثم فإن أي محاولة للقيام بنوع من التأطير النظري لأساليب الكتابة السينمائية المغاربية ستظل محاولة محكومة برؤية نسبية، إلى جانب أنها ستظل مفتوحة لإجراءات متعددة من حيث سَبْرُ وتَشخيصُ بلاغتها جماليا وأسلوبيا. وإذا كنا من هذا المنظور

(قد) نعتبر أن أغلب التجارب السينمائية المغاربية تظلّ تجريبية نظراً لتحولها من أفق إلى آخر على مستوى الإبداع والصنعة وخلق المادة والموضوعات، فإن هذا لا يحولُ دون إمكان تقديم توصيف تقريبي لهذه السينما على ضوء بعض التجارب التي تتوفر الآن، ومن ذلك:

أ- سينما ذات أسلوب يراهن على "السياسي" من خلال استدراج نمط كتابة تتخذ موضوعا لها "التاريخ الوطني" ذا الحمولة النضالية ضد الاستعمار. ويغلب هذا الأسلوب بكثرة على تجارب عديدة من إنجازات السينمائيين الجزائريين من حيث تعاملهم مع حرب التحرير والمقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، بينما لا يمثل هذا الأسلوب في السينما المغربية سوى فيلم "بامو" لإدريس المريني* أو "تاكريفت" بالنسبة إلى ليبيا.

ب- السينما "الواقعية" (أو سينما "الواقع")، وهي عبارة عن تجارب متفرقة ومتفاوتة من حيث الجودة والرؤية بالنسبة إلى هذه الواقعية والتعبير عنها في نظر سينمائيي بلدان المغرب العربي. فإذا كان الطيب الوحيشي (تونسي) في فيلم "ظل الأرض" يستقطب موضوعا له نمط علائق الإنتاج في البادية (الصحراء تحديدا) وسيرورتها بالنسبة إلى الانخراط في

* ظهرت بعد هذا الفيلم إنجازات سينمائية أخرى منها "طبول النار" لسهيل بن بركة و"عطش" لسعد الشرايبي و"ياقوت" لجمال بلمجدوب.

"المجتمع المتمدّن"، فإن محمد الركاب (مغربي) في فيلم "حلاق درب الفقراء" يراهن على إدانة الإنتاج داخل المدينة عى غرار "ابن السبيل" لمحمد عبد الرحمان التازي (مغربي). وكذلك الشأن بالنسبة إلى مرزاق علواش (جزائري) في "عمر قتلاتو الرجلة". ونَنْعَتُ هذا التيار/الأسلوب بالواقعية لأنه يسترفد مضامينه أصلا من أسئلة الحاضر (الواقع) بالمعنى الروائي الرؤيوي على مستوى صراع الإنسان مع الذات ومع الآخرين من جهة، وعلى مستوى صراع آخر ملازم مع المؤسسة الفعلية و/أو الرمزية. ويبدو أن ممثلي هذا التيار في تونس من خلال تجارب (رضا باهي) و(الطيب الوحيشي) و(نوري بوزيد) ثم (فريد بوغدير)، وفي المغرب من خلال تجارب الراحل (محمد الركاب) و(م.ع. التازي) و(الجيلالي فرحاتي) أساسا- يحاورون رهانات السينما الإيطالية والأمريكو/لاتينية، خاصة على مستوى التعبير والأسْلبة والدرامية الملحمية، أي التركيز على مضمون الصراع في علائق الشخصيات بغيرها وبالعالم من خلال بلاغةٍ تقابلية تقترح الرمز المجتمعي وتحبيك الدلالة بخطاب إيديولوجي محايث ينزع نحو الانتقاد والسخرية.

ج- السينما التجريبية المغلقة، وهي نادرة ولا تتعدى ما يقدمه المغرب (مومن السحيمي) -فيلم "قفطان الحب" نموذجا- وإن كنا قد نقحم في نفس الإطار تجارب أخرى. وهذا الملمح هو الذي يجعل التجريبية تضيق إلى حد المغامرة في فضاء بلا تقاليد قد

تقتنع (وتُقنع) بها. وبهذا أيضا يمكن اعتبار السينما المغاربية سينما الوجود قبل أن تكون سينما "اللذة" الخاصة.

4- على سبيل الاستنتاج

إن من شأن وضع مركب كهذا الذي حاولنا تشخيصه أن يجعل إمكان التفكير في السّينما الوظيفية كما نتصوّرها بالنسبة لبلدان المغرب العربي إمكانا مركبا بدوره. وبين أن نميل إلى تشخيص هذا و/أو نتساءل بصددِ ذلك، نفضل أن ينشأ بين المستويين/الإمكانيين حوار "متفاعل"، يجعل أحدهما يصبّ في الآخر لتحقيق هذه السينما الوظيفية، سواء على مستوى الكتابة والإبداع، أو على مستوى التلقّي والاستهلاك. وفي مقدمة الممكنات التي تفرض نفسها في هذا السياق التحسيسُ بجدوى الاهتمام بالثقافة السينمائية، وتوفير شروط دعم الصناعة السينمائية، خاصة على مستوى التمويل والإنتاج الكمّي، وتذويب القوانين المنظمة لصالح التعاون المغاربي. ويلي ذلك، من حيث الأهمية، خلق وتوسيع دائرة المهرجانات، وإعطاء هذه الأخيرة طابعا يقوم على الحوار واستقطاب الأفكار والطاقات الجديدة في مجالات الإبداع السينمائي المختلفة. تضاف إلى ذلك الدعوة إلى سينما مغاربية متنوعة من خلال خلق مؤسسات دينامية تشرف على تأطير كل هذا، وخلق قاعات تجريبية خاصة بهذه السينما المغاربية للتعرف على التجارب الخاصة والمشتركة، ثم خلق "مكتبات سينمائية" (Cinémathéques) تعمل على الأرشفة

والتوثيق والاحتفاظ بالنماذج الأصلية مراقبة خوف التّلف. فالسينما بدورها ذاكرة ثقافية معاصرة بنفس القيمة التي تكون للمخطوطات بمختلف أنماطها ومستوياتها.

أما على المستوى المباشر، فإن بلدان المغرب العربي مطالبة بخلق مؤسسةٍ عليا للتعليم والتكوين السينمائيين لتوفير وضمان أطر محلية وجهوية كافية ومتمكنة في مجالات الصناعة السينمائية بمعناها الفني/التقني. ويستدعي مثل هذا الموقف تجاوز الوضع الراهن لهذه السينما المغاربية التي تبدو راهنا محاصرة بجملة عوائق تحول دون تحققها وانتشارها، ومن ذلك عائق انعدام التراكم أصلا، ثم عائق التواصل على مستوى "اللغات" والموضوعات مرجعيا، دون أن ننسى عائق التفاوت في امتلاك الخبرات الكافية بين بلد مغاربي وآخر.

1989

نحو نظرية تحليلية في السينما المغربية
مداخل ومقدمات

1- فرضيات أولى

في خضم التساؤل والتفكير بصدد وحول ثنائية السينما المغربية/السينما في المغرب التي تفرض نفسها الآن، وربما أكثر من أي وقت مضى، مطروحة باستمرار، سنجد أنفسنا حتما ودوما مُحَاصَرين بضرورة تحديد علاقة الخطاب داخل هذه الثنائية-الإشكالية مع النّسق الثقافي الحديث والمعاصر في المغرب، ذلك أن هذه السّينما، في كل أبعادها وتطلعاتها ومكوناتها ورهاناتها وإنجازاتها، ولنقُل تكوُّنها، بالمعنى الإبداعي السوسيولوجي والجمالي، خاصة بعد الاستقلال وإلى حدود الثمانينات، وهي الفترة المطروحة بدورها للتأمل والمقاربة والتحليل، كانت -السينما- ترتبط بهذا النسق الثقافي الذي كان يؤطرها ويغذيها ويمنحها دلالتها ويسعى إلى التأثير عليها وفيها على مستوى رؤيتها للعالم ومستوى رؤيتها الاستيطيقية أيضا. وعلينا -في هذا السياق- أن نستعيد، منذ نهاية الستينات، ربّما، قناعة "سينما وطنية" كمفهوم وتصور

جداليين طبعا المرحلة ودفعا المهتمين، من كتاب ونقاد وباحثين ومنظرين، في شأن المجال السينمائي المغربي الوليد على أنقاض ورسويات السينما الكولونيالية المغرقة في الأغرابية والإثنوغرافيا، شأنها في ذلك شأن الكتابة القصصية والروائية في بدايتها التأسيسية، إلى إعلان هذه القناعة المذكورة كمطلب وموقف يرتبطان في خلفيتهما بالذاكرة والوطن والإنسان والهُوية وأفق انتظارات محتملة بالنسبة إلى المخرجين والمتلقين، على مستوى الكتابة والموضوعات (التيمات) والتخيل واللغة، بعد تشكل بوادر الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ووقوع هؤلاء المهتمين في دائرة سِحْر وجاذبية السينما الواقعية والسينما الاشتراكية والسينما الجديدة القادمة من أوروبا الشرقية وسينما أمريكا اللاّتينية وغيرها، دون أن ننسى نمط "السينما السياسية" أينما كانت تتحقق ضداً على السينما الفطرية والشعبوية والميلودرامية و"سينما السباغيتي" أو سينما الحركة والعنف والمغامرة المطلقة بدون ضفاف أو السينما التاريخية العارية الفجّة. ولعل هذه القناعة المحايثة التي دافع عنها عدة نقاد بالأساس وبعض المخرجين والصحفيين والكتاب، من عيار نور الدين الصّايل ومحمد الركاب وإدريس الخوري وسعد الشرايبي، إلى جانب رواد الأندية السينمائية الطليعية، في مدن الرباط وفاس والبيضاء ومراكش وطنجة ومكناس، قد تجذرت بالفعل مع توفّر متْنٍ

سينمائي كان يُتَداوَل في حينه، بفضل هذه الأندية وبعض المجلات والمقالات والدراسات ثم الكتب، خاصة نماذج السينما الإيطالية ("لاَستْرادا" مثلا)، وأحيانا السينما المصرية بعد مشاهدة فيلم "الأرض" وقبله "باب الحديد"، ثم أفلام السينما الجديدة في فرنسا من خلال تجربة فْرانْسوا تْروفو وغيره. أما بالنسبة إلى السينما التجريبية، فقد كان لأفلام لويس بُويل وبيرغمان وقع كبير، وتظل أفلام "السينما السياسية" أكثر جاذبية، خاصة في بداية السبعينات، بعد مشاهدة نماذج من السينما الجزائرية، وفي مقدمتها فيلم "حرب الجزائر" وفيلم "ديسمبر" وفيلم "وقائع سنوات الجمر"، ثم نماذج من السينما العالمية ومنها فيلم "الاعتراف" وفيلم "حالة حصار" وفيلم "زِيد" (Z) وفيلم "جُو هيل" (Joe Hill)، دون أن يغيب عنا فيلم "صاكو وفانزيتّي"، على أن هذه التجربة التي يمكن اعتبارها إبدالاً ثقافيا إيديولوجيا محايثاً قد واكبها، كما يعرف ذلك المهتمون بالنسق الثقافي في المغرب، انبثاق اليسار في قطاعات محددة، منها القطاع الطلابي السبعيني في الجامعة المغربية (الرباط، فاس) وقطاع بعض المثقفين والأساتذة والمدرسين والباحثين والصحفيين الوطنيين والتقدميين وبعض السينمائيين الذين كانوا قريبين من هذين القطاعين، في الأندية السينمائية بالخصوص، وقد جعلوا وُكْدهُم ملاحقة هذا الإبدال والدفاع عنه والانخراط فيه كثقافة بديلة للثقافة الرسمية المؤسسية المغلقة.

هكذا نستطيع أن نؤرخ للسينما في المغرب، إذن، بفترة مخاض ثقافي أولي وتمهيدي بدأ، على وجه التقريب، منذ سنة 1967، وتسربت قناعة الداعين إلى خلق سينما مغربية إلى النسق الثقافي بشكل متصاعد إلى حد أن مجلة أنفاس، وبعدها بقليل مجلة الثقافة الجديدة مثلا، ستغذيان هذا المخاض عن طريق الاهتمام بالسينما النضالية والسينما الوطنية في المغرب وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، بعد أن كانت أفلام مغربية قد بدأت بتقديم صيغ محلية يحكُمها التردّد وطابع سينما التجربة الأولى في طرح أسئلة الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة والوطن والإنسان والهوية باعتبار ذلك نسقا ثقافيا أعلى، في كل عمل إبداعي وارد، في السينما وفي غير السينما كالمسرح والأدب عامة، أو حتى التشكيل والموسيقي أحيانا، ونتذكر كلنا هنا، في هذا السياق، فيلم "الحياة كفاح" (م. التازي، المسناوي، 1968) أو فيلم "شمس الربيع" (لطيف لحلو، 1969) الذي يطرح في بعض مظاهره المضمونية والتعبيرية والجمالية، بل حتى الرؤيوية، بعض قضايا المجتمع المغربي انطلاقا من نمط الشخصية التي يعرضها (ويعرض لها) وهي تعاني من العُزلة والعبث واحتدام الواقع إلى حد أنه قد نبحث في هذا المضمون عن "وجودية" سارترية متخفّية فيما وراء الخطاب، ولأن الفيلم بالأبيض والأسود فقد جاء مسكونا بشعرية بيضاء عارية أصبحت خطا أسلوبيا لمن أراد أن يعبّر

عن المغرب بالفعل كما سيفعل لاحقاً حكيم النوري في فيلم "ساعي البريد" (1980) أو أحمد البوعناني في فيلم "السراب" في نفس السنة، على أن الولادة الحقيقية للسينما المغربية ستكون ولاشك مع فيلم "وشمة" (1970) لحميد بناني وآخرين نظرا لعدة أسباب منها: تحقيق نوع من سينما البحث أو سينما "الورشة"، واستدعاء متخيل محلي، وتقديم واقع أسطوري (أساطيري)، إلى جانب السعي وراء استراتيجية رؤية للعالم، أو وجهة نظر على الأقل، تتعلق بمغرب الهامش ضداً على "مغرب المدينة" كما في فيلم "شمس الربيع"، وذلك من خلال شخوص الأب -الأم- الإبن في عالم تسوده علائق الإقطاعية والأبوية والبطريركية في الثقافة والتربية وممارسة الحياة. أما فيلم "ألف يد ويد" (1971) لسُهيل بن بركة فسيجنح إلى صيغة لا تقل احتداما عن صيغة "وشمة" من حيث تقديم وعرض شريحة مجتمعية مهمشة أخرى، هي شريحة العُمال في وسط موزّع بين بنية الريف والمدينة وبين أفق الحداثة أو العصرنة على الأقل. وقد اتجه الفيلم كموضوعة نحو محاولة إبراز سمات الاغتراب ووضع المشاهد المغربي أمام إمكانات التماهي مع الشخصية الرئيسية وهي تقرر مصيرها تجاه المؤسسة -"الآلة الجهنمية": إما الانتصار أو الاقتصاص والثأر من مصير الاستغلال بنوع من الميتافيزيقا المتوحشّة خارج مدارات الوعي الذاتي والجمعي بالعالم، مقابل ذلك سيؤسّس فيلم "الشركي" (1975)

لمومن السميحي جماليته على أساس الانخراط في كتابة رمزية أليغورية ستفتح باب التجريب على مصراعيه بحكم تكوين مخرجه الذي تغذّى بلَبَان التحليل اللساني والأنثروبولوجي-السّيميائي، ونفس الشيء يمكن افتراضه بالنسبة إلى فيلم "جرحة في الحائط" (1976) للجيلالي فرحاتي، مع مراعاة الخصوصية والتّفاريق والأسلوبية والبلاغية والموضوعاتية. وكما كان فيلم "وشمة" مبشرا بولادة سينما مغربية يأتي فيلم "رماد الزريبة" في نفس السنة (1976) للمخرج محمد الركاب وآخرين ليكرس، إجمالا، أغلب ما أشير إليه وما طرحناه من عناصر تتعلق بولادة السينما من حيث التردد والمغامرة الجمالية والتجريب و"سينما الورشة" أو "سينما البحث"، سواء على مستوى الكتابة-السيناريو والكتابة الفيلمية أو على مستوى الموضوعة ثم الإخراج والرؤية الجمالية.

2- تحليل ومقاربات

إن المتأمل في مجمل المتن السينمائي المذكور، وغيره، إلى حدود الثمانينات، سيصلُ إلى خلاصة أولى تتعلق بسيرورة المتخيل من خلال الحكاية ورغبته الذاتية على جعلها أُمثُولةً أو أليغوريا وتحويل رسالة الفيلم، من خلال فعل السرد والكتابة، إلى أطروحة وليس فقط رؤية للعالم. هذه الخلاصة هي أن المخرج المغربي كان دائما مهدّدا بثنائية الواقع والمتخيل والسعي

إلى التعبير عن احتدام هذه الثنائية بنوع من الاغتراف من مصدرين: مصدر المرجع، ومصدر التجربة الذاتية، ولذلك طبعت أغلب الأفلام بميسم "السينما المثقفة"، فالمخرج المغربي، سينمائيا، يفكّر جماليا ويُنجز فرديا، وحين يبرز الفيلم إلى الوجود يُعيدُ إلى الواجهة دائما سؤال: أين هو المغرب في الفيلم؟

لقد أجاب السينمائيون عن هذا السؤال بصيغ شتّى لعلّ أبرزها: إن السينما خطاب، وليس مطلوبا من المخرج، بالضرورة أن يكون "واقعيا" بالمعنى الحرفي المباشر الجاف، ويكفي أن يُولَدَ الفيلم ويتمخض عن أفق ما لهذا السؤال وعن جواب نسبي له، غير أن الجواب رغم أحقّيته لم يكن ليحول دون الذهاب بعيدا في الاستشكال في مقاربة أي فيلم مغربي، خاصة بعد ظهور موجة من الأفلام غيرت وتيرة الكتابة وسيرورة ولادة السينما في المغرب وكان عليها أن تغيرها في حدود الممكن والمنتظر معا: نتحدث هنا عن أفلام محددة ضمن ركام لا يحتاج إلى مرافعة دفاع، ومنها "أليام أليام" (أ. المعنوني، 1977) و"ساعي البريد" (ح. نوري، 1980) ثم فيلم "السراب" وفيلم "الحال" (1982) وفيلم "ابن السبيل" (م.ع. التازي، 1981) وفيلم "ابراهيم ياش" (ن. لحلو، 1982)، وفيلم "ملِواد لهيّه" (م. العبازي، 1982)، وفيلم "حلاق درب الفقراء" (م. الركاب 1982)، وفيلم "أيام شهرزاد الجميلة" (م. الدرقاوي، 1982دائما)، دون أن ننسى فيلم "عرائس من قصب" (ج. فرحاتي).

إن هذه الأفـلام، إلى حـدود سـنة 1982، تاريخ المـهـرجـان الوطني للسينما المغربيـة، تضع حدا فـاصلا، في تقـديرنا، بين لحظتيـن جماليتين بالنسبة لمتوالية الفيلم المغـربي كأفق وارد في المقـاربة: لحـظة تأسيس هذه السينمـا ولحـظة البـحث عن جمـالية جديدة وأكثـر وضـوحـا وإيغالا فـي تشـيـيـد المتـخيل والبـلاغـة المطلوبة بمـا يلزم مـن التـمـاسك والاتسـاق قـدر الإمكان. ويتضح من خـلال المتن المذكور أن المغـرب سيعود إلى الواجـهة وسـيبـتعـد المخـرجـون عن التـحليق نسـبيـا في أبراجهم العاجية ومحاولة الاستقرار فوق أرضية صلبة بالنسبة للواقع الذي يتبدّى فـي "أليام أليام" مغرقـا في الأسّطرة ويجنح نحـو العُري في "سـاعي البـريد" ويتأسطـر، مـرة أخـرى، بشكل عـجـائبي فـي "السـراب"، ثم يتـحـول هذا الواقـع إلى مـادة للمـلاحقـة وبناء مجـازات اليـومي من خـلال فيلم "ابن السـبيل" الذي يرصد الهامش والذات والمجتمع في أقسى حالات العنف والعَنَتِ واللامبالاة، بينما ينزح فيلم "إبراهيم ياش" ليعمق سؤال المغرب في صيغة حكاية موظف يُحالُ على التقاعد ويشكو من عسر إثبات هويتـه إلى أن يسلم الروح وكأن الإنسان تحـول إلى مـجـرد رقم فـي مـعادلة خاسـرة، مـمـا يجـعل هذا الفـيلم أنضج مـحـاولة في تجـربة نبـيل لحلو بخـلاف مـا نـجـده في أفـلامـه الأخرى من إغراق في السـورياليـة والحشو البـلاغي، على أن فيلم "حـلاق درب الفقـراء" سيكون وسيظل، أهم فيلم مغربي

يعكس كل إمكانات المتخيل لخدمة الكتابة والأسلوب والتلقي، بل جعل الحكاية مكونا من ضمن مكونات أخرى لإنجاز جمالية شاعرية كان من شأنها أن تقنع بواقعية الفيلم وملحميته في الصراع الاجتماعي بين شخوص ووقائع تكشف عن المغرب السبعيني في مدينة بمثل عنف وأسطورية الدار البيضاء: إنه فيلم يؤزمّ، إيجابيا، نسق السينما المغربية ويجعل كل محاولة تسعى إلى الإبداع والبحث عن لغة سينمائية مقنعة وجريئة ومحكمة، بل متناغمة ومتسقة بين أغلب مستويات ومظاهر الخطاب السينمائي، ولا يقارب ذلك -من موقع آخر- سوى إنجاز جيلالي فرحاتي في فيلم "عرائس من قصب". كما أن فيلم "حلاق درب الفقراء" يظل نقطة تحول كبرى في منظومة السينما المغربية بحكم إصراره على التعبير عن هوية الواقعية الجديدة التي قد تبدو تقليدية ومتجاوزة، لكنها واردة في سياق مثل سياق السينما المغربية كسينما تبحث عن مُتلقيها وجمهورها بالمعنى الواسع ضدًا على نزعة متولدة الآن تريد أن تثبت غير ذلك، لكنها تقع في حبال بلاغة سينمائية أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها فطرية في التشييد الحكائي: أتحدث بأسف عن أفلام مثل: "الطفولة المغتصبة" (ح. نوري، 1994) أو "مكتوب" (ن. عيوش، 1998) وأترك للمهتمين والقراء إدراك ما أعنيه، إذ لست مظطرا للتفصيل أكثر، فما يريد أن يبرر به بعض السينمائيين المغاربة مشروعاتهم وإنجازاتهم المرتجلة لن يزيد على أن يعيد

التفكير في السينما المغربية إلى نقطة البداية: تكون أو لا تكون، لكن ذلك يحدث بنوع من الهاميليتية الساذجة النكراء التي تهمل ولا تمهل في رغبة قتل الأب، وشتان بين قلق السؤال وارتجال الأجوبة في كل شيء، بما في ذلك المجال الجمالي الإبداعي للخطاب السينمائي في المغرب والذي أعتقد أنه انفرط واضمحل إلى حد الإسفاف نتيجة انعدام أي خطة لتصور هذه السينما المنشودة خارج مدارات الوعي الزائف بها وبالوجود المحيط بها في المجتمع والنسق الثقافي في ارتباطهما العضوي منذ الاستقلال، إلى جانب غياب السّند المعرفي بهذا المجال الذي نتصور أنه بنية تتحكم فيها شروط موازية منها التكوين والخبرة والصنعة وامتلاك الأداة اللازمة وليس الرغبة الذاتية أو الدعم المالي - المادي - الاقتصادي وحدهما كما يُظن أو يُعتقد بمصادرة تاريخية لا مردّ لها.

لقد واكبت المتن الذي سعينا إلى إبرازه، نقدا وتحليلا، بإيجاز مقصود، مجموعة أفلام ماتت في مهدها وكان من الممكن أن تُشكل أفقا جماليا واعدا لتطوير التخيل السينمائي المغربي، ومنها "تاغونجة" (عبدو عشوبة 1980) أو "الجمرة" (ف. بورقية، 1982) أو "خطوات في الضباب" (حميد بن الشريف، 1982)، خاصة عندما نفكر في الموضوعة المستحضرة والصورة، وبذلك تقدم الدليل الكافي على أن الجمالية أو المحلية لا تكفيان بقدر ما تحتاج التجربة الإبداعية إلى توفر قاعدة صلبة على

مستوى الصنعة الفيلمية وتطويع الأداة لخدمة الحكاية والمتخيل و"عرض" الواقع، أي تقديم "أشخاص يفعلون" كما قد نتصور من منظور أرسطي بعيد الغور وليس فقط عرض عالم مطلق تخترقه وقائع وكائنات هُلامية تجريدية لا جذور ولا تجذر لها في الواقع والمحتمل. وقد كان من شأن هذه الأفلام المذكورة قبل قليل -على غرار أفلام سابقة لها توجد لها "سوابق" في السينما الكولونيالية- أن يتجه فيها الخطاب إلى استعادة ثنائية الإغرابية والإثنوغرافيا حيث حمل بعضها، ظلما واعتسافا، قدرا كبيرا من صورة المغرب السياحية الجاهزة. وبذلك فُتح الطريق أمام مزيد من الإغراق في اصطياد هذه الصورة، ولم تخرج السينما المغربية من هذا المأزق إلا بظهور أفلام مثل "حادة" (م. أبو الوقار، 1984) و"باديس" (م.ع. التازي، 1988)، ومعهما -نسبيا وتجاوزا- فيلم "عرس الآخرين" (ح. بنجلون، 1990)، إلى جانب فيلم "طبول النار" (سهيل بنبركة، 1999، وله عنوان آخر هو: "معركة الملوك الثلاثة") وفيلم "وقائع من أيام عادية" (سعد الشرايبي، 1991)، ثم فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين" (جيلالي فرحاتي، 1991)، وكلها أفلام تحقق أصالتها وحداثتها معا من خلال توفير عنصر الفرجة الذي يعد المحك الأساس في تصوّر هويةّ سينما مغربية قائمة الذات بعيدا عن النزعة المثقفية والتمحّل والإغراب والحشو البلاغي، بل إن هذه الأفلام قد تمكنت من خلق بلاغة سينمائية متطورة وفرت من خلالها مجازات واستعارات وكنائية

معقولة في نحت الشخوص والفضاءات المؤطرة للحكاية فيها كما يعبر عن ذلك بوضوح فيلم "باديس" وفيلم "شاطئ الأطفال الضائعين". أما فيلم "طبول النار" فإن له مزية أخرى هي إمكان المراهنة على العالمية وخلق الفرجة والتفاعل بين السينما والأدب والتاريخ، بينما يتجه فيلم "وقائع..." إلى النهل ممّا قد يماثل "السيرة الجمعية" لجيل السبعينيات الذي نفترض أنه بمثابة "جيل الحطب" عندما نحلل الخطاب فيه مقترنا بالنسق الثقافي والسياسي والإيديولوجي. وقد تمكنت هذه الأفلام، فوق هذا وذاك، من تأطير ظروف وجود سينما مغربية قريبة من الوجدان الجمعي المشترك وكأن الأمر يتعلق بتصفية حساب مع الماضي التخيلي الإبداعي، على أن فيلمين من عيار "باديس" و"شاطئ الأطفال الضائعين" يكرسان أسلوبية خاصة هي أسلوبية السينما الواقعية الجديدة مرة أخرى بعد فيلم "حلاق درب الفقراء" الذي أخْصَب وخصَّب هذه الأسلوبية ونحتَ من هذه النزعة نموذجا يحتدى في الكتابة والصنعة والجمالية والفرجة والرؤية للعالم، وهي العناصر التي يمكن على ضوئها، متى تحققت وتوفرت مجتمعة، قياس درجة تحقق الإنجاز والمقبولية. ولا نستثني من هذه الأفلام-التجارب سوى أفلام وتجربة نبيل لحلو الذي غنًى، وكان يغني خارج السّرب وحلّق في أجواء مشوّشة، خاصة على مستوى المتن الحكائي الذي اظطربت بنياته وتضببت حوافزه بالمعنى الهيكلي-البنيوي،

لا لأن تجربته وأفلامه تتميز بنوع من الغلو والمغالاة في ممارسة التجريب فحسب، بل لأن النسق الذي يقترحه يتخذ سمة فوضوية من حيث التعبير والملفوظ، فأغلب أفلام هذا المخرج، منذ "القنفوذي" (1978)، تتحرك ضمن دائرةٍ من الإسقاطات الرؤيوية والتخريجات الذاتية والإفراط في تشييد الكون المستحضَر رغم قدرة هذا المخرج، من موقع تحليلي نقدي آخر، على صياغة خطاب السخرية وبلاغة المفارقة، غير أن هذا لا يمنع من اعتبار إنجازات نبيل لحلو، في هذا الباب، إمكانا من إمكانات التجريب والبحث عن سينما خاصة به، ربّما، ضمن المشهد السينمائي المغربي على غرار تجارب أخرى لها مسارات أخرى ومنها -بشكل مقْنع إلى حد ما- تجربة المخرج مومن السميحي وتجربة مصطفى الدرقاوي، مع مراعاة الاختلاف والارتباط بهذه القناعة أو تلك: الأول في فيلم "قفطان الحب المرصع" (1988) والثاني في فيلم "أيام شهرزاد الجميلة" (1982) قبله.

أما أفلام من قبيل "أمينة" (م. التازي، 1980) و"الزفْت" (الطيب الصديقي، 1984) و"الورطة" (محمد الخياط) أو "أصدقاء اليوم" (عبد الله الزروالي، 1984 بالفرنسية) فإنها لم تضف شيئا جديدا إن لم تكن أجهزت على أفق خلق سّينما مغربية ذات ملامح محددة في الكتابة والتمثل والاستحضار، فماتت في المهد بدورها لرخاوتها وهشاشتها ومصادراتها المتشابكة. ويمكن أن نعتبر فيلم "أصدقاء اليوم" بمثابة منزلق لتلك

"السينما الشعبية" التي ينادي بها مخرجون أمثال حكيم نوري في فيلم "الطفولة المغتصبة"، أي سينما الاستهلاك الرخيص، وقد نجد في فيلم "أمينة" لمحمد التازي نواة لهذه السينما، غير أن ما حققته هذه الدعوة قد ظلت دون ما حققته في الترويج أفلام جيلالي فرحاتي ومحمد عبد الرحمان التازي خاصة فيلم "لالاّ حبي" لهذا الأخير سنة 1997 وقبله "البحث عن زوج مراتي" سنة 1993 لنفس المخرج. بهذا المعنى تقدم السينما المغربية متنا إشكاليا ومركبا لا نستطيع الفصل فيه بشكل نهائي لتحديد خصائصه ومميزاته وتشكلاته، بل إن إمكان اقتراح نمذجة أو تصنيف يظل محكوما برغبة دفينة هي استخلاص الثوابت والمتغيرات وحدها وذلك عن طريق نوع من لبويطيقا السينمائية المقارنة على ضوء فرضيات النسق الثقافي الذي اقترحنا بعض سماته في البداية. أما خارج هذه الدائرة، فسنسقط، حتما، في نوع من الاختزال والمصادرة، بل إننا قد نصطدم بنوع من انحدار الرسم البياني إلى أسفل بالنسبة للإبداعية والمقبولية كما يؤكد ذلك فيلم "ريزوس: دم الآخر" (محمد لطفي، 1995).

3- خاتمة مفتوحة

راعينا في هذه المقاربة النقدية التمثيلية نوعا من التركيب ولم نسقط في جاذبية التأريخ للسينما المغربية واقترحنا متنا تمثيليا كان الهدف منه محاولة السعي إلى الكشف عن بعض

سمات الكتابة والتخيل والصنعة والمتخيل بالنسبة لأفلام مغربية عبّرت وتعبر عن ارتباط مفترض مع السياق الثقافي في المغرب في فترات محددة. ونستطيع في ختام هذه المقاربة أن نتصور أن هذه السينما ستظل مكونا أساسيا من مكونات التفكير في الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة لتشخيص هذا النسق ذاته باعتبار ما تقترحه عدة أفلام لعدة مخرجين مغاربة من رؤيات تجاه الواقع والإنسان في المجتمع المغربي الذي سعت هذه الأفلام إلى تحريكه في خلفية المادة الحكائية، إلى جانب خطاب اليومي والراهن والوجودي أحيانا. وهو خطاب يكاد يرسم الخريطة الرمزية لاشتغال المحكي والسرد السينمائي وموضوعاته وعوالمه. وإذا استثنينا تجربة المخرج سهيل بنبركة، خاصة في فيلم "ظل الفرعون" (1995) الذي يطوّح بنا بعيدا في متخيل شاسع الأطراف والظلال، فإن هذا الخطاب يظل مُحفزا لاقتراح پويطيقيا وصفية بنيوية تحليلية للفيلم المغربي وهو يبحث عن أفق لتحققه و"حقيقته". وفي هذا الإطار يمكن الإشادة بتجربة المخرج المغربي محمد عبد الرحمان التازي عكس ما راهن عليه فيلم "خيول الحظ" (جيلالي فرحاتي، 1995) أو فيلم "صلاة الغائب" (ح. بناني، 1995) أو فيلم "ياريت" (حسن بنجلون، 1994). وهي أفلام تعذّر فيها تحقق جملة عناصر ألمحنا إليها: إن الأمر يتعلق بنوع من

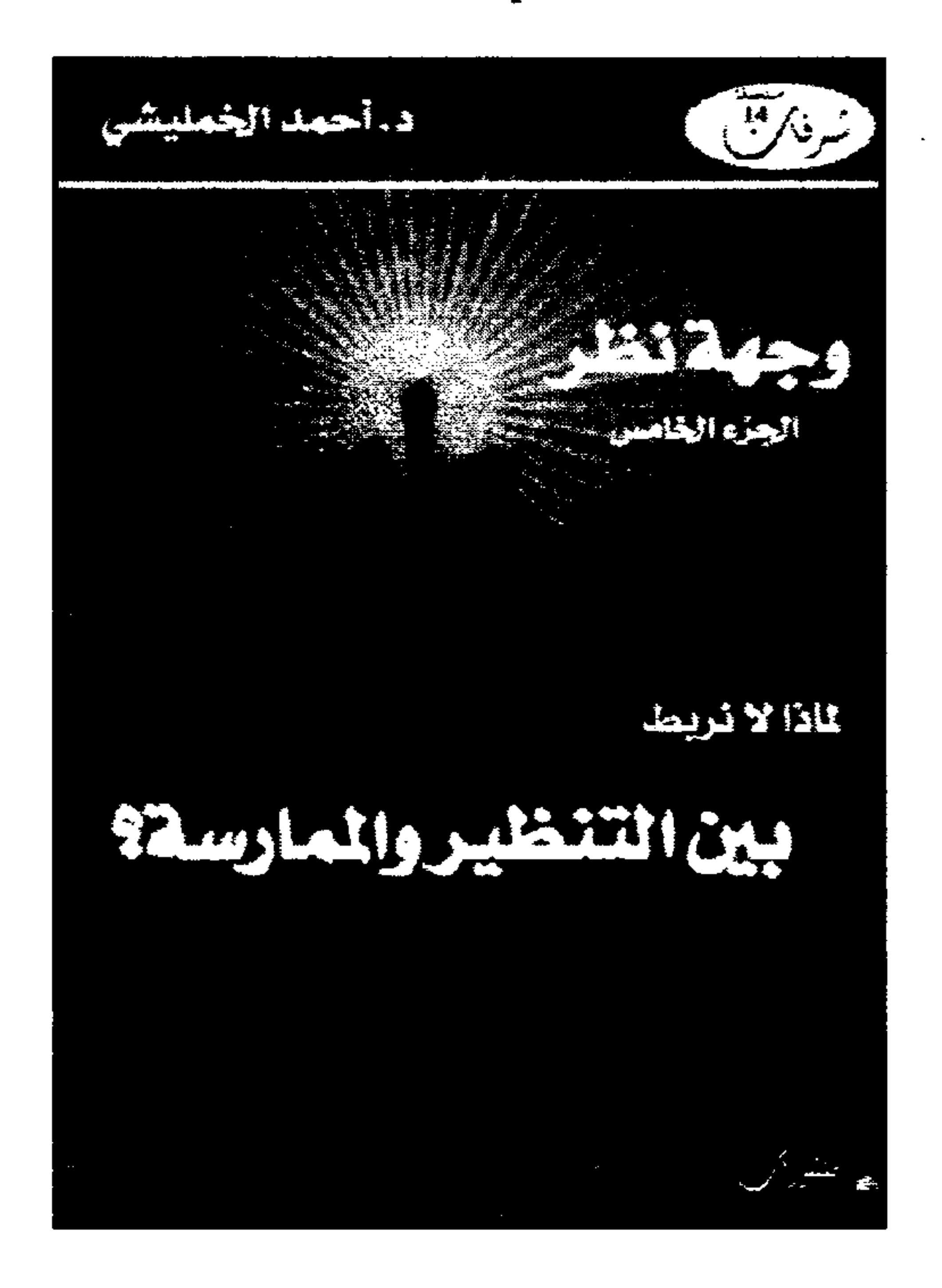
تحلل النسق الثقافي في المغرب وبابتعاد المخرجين عن إدراك سيرورة الواقع والسقوط في نوع من الابتذال وارتجال الطرح وبناء المتخيل، إذ لم يعد يكفي تقديم الواقع كما هو، بل اتخاده مادة للتأمل والتركيب والتعرية والنقد.

❖ ❖ ❖

كتاب لا غنى عنه للطلبة والأساتذة:



صدر عن منشورات الزمن ضمن سلسلة شرفات كتاب للدكتور
أحمد الخمليشي، مدير دار الحديث الحسنية
كتاب صدر في زمنه ولابد أن يقرأ



في محاولة الكشف عن "واقع" السينما العربية

■ مدخل:

هناك في مقاربة هذا الموضوع ما يشبه الدخول إلى -أو السير في سرداب طويل مظلم، لا يعبر إليه الضوء إلا قليلا ونادرا ليكشف عن موطئ قدم، عن زاوية أو عن منعرج خفي، وقد لا يعبر إليه الضوء بالمرة، فيتركنا نخبط خبطا عشوائيا، ونضرب في مجاهل بعيدة الغور. وماذا لتائه مثلي -بين خطابات السينما- أن يقول عن "واقع" ليس بواقع فعلا؟ ماذا يمكنه أن يقول عن سينما عربية محتملة بين إلحاح الكوجيتو ومكر التاريخ بكل طياته وأقنعته وأروقته الملوثة بالحلم والفجيعة والاستحالة؟ إلى أين تكمن هذه "العروبة" كإبدال ونسق إبداعيين ثقافيين: هل في "مؤسسة" (مؤسسات) السينما العربية، أم في الثقافة السينمائية؟ هل في الإبداع أم في الإبداعية أم في التقنية وحدها؟ في جماليات الكتابة السينمائية وطرائق السرد والموضوعات؟ في عناصر السنن الثقافي؟ في "الأشكال؟" في "اللغة" السينمائية؟

■ في خلخلة الجاهز... وتحصيل الحاصل:

بداهة، وانطلاقا من سيل وسيولة هذه الأسئلة يمكن أن نفترض صعوبة في التسليم، رأسا وآليا بوجود "سينما عربية"، بنوع من الجزم والحسم النهائيين، وكل ما يمكن الحديث عنه -بالمعنى الإشكالي الإيجابي- هو موضوع "سينما خاصة" بكل قطر عربي، انطلاقا من خصوصية وتاريخ كل تجربة سينمائية على حدة، وأقصى ما يمكن الحديث عنه هو "السينما في الوطن العربي"، بالمعنى الجغرافي لا غير، بل عن السينما في كل من أو بعض الأقطار العربية، مع مراعاة النسبية والتقاطب، وكذلك بإقحام عنصر التاريخ الأرشيفي الثقافي لانطلاق الممارسة السينمائي، والالتفات -في نفس الوقت- إلى تفاوت قيمة هذه الممارسة السينمائية، بالنسبة إلى كل قطر عربي في حدود، ثم تأتي بعد ذلك خصوصية أي بلد عربي (سينمائي بالفعل لا بالقوة) في تجربته الخاصة، منذ ظهور أول فيلم في فضائه الثقافي، بعد ذلك في الأقطار العربية بهذا القدر أو ذاك.

وعندما نركز على هذا الجانب، باعتباره واردا بالضرورة، لمراعاة خصوصية التجربة ومراعاة التطور والامتداد والتحول، أو التوقف والانقطاع، وباعتباره -من جهة أخرى- محكا للمقارنة بين فترات متفاعلة، فيها الماقبل والمابعد بالنسبة للتجارب، خاصة التجارب الجديدة نسبيا، وهي التجارب التي تشكل أكثر من غيرها أفقا للتساؤل والتفكير

حول ما نفترض أنه "واقع" السينما العربية، كل ذلك من أجل "أشكلة" الموضوع وخلخلة الجاهز فيه، ثم من أجل تحديد إشكالات حسب الأسئلة التي طرحناها في البداية، وينتظرنا قسم أكبر منها وأعنف في نهاية السرداب. أقول: عندما نركز على هذا كله نكتشف أن ما قد نسميه "واقعا" قد يكون "واقعا" سينمائيا هنا أو هناك، وقد يكون زيفا في مكان آخر، وما قد يكون واقع المؤسسة السينمائية بالضرورة، ولا يكفي الربط بين الواقعين لإدراك الواقع المحايث في ظل الإكراهات الحدود و"الوضع الاعتباري".

وتبرز المفارقة أكثر عندما تعجز المؤسسة عن خلق "الواقع" السينمائي، أو عندما تخلقه على نحو لا يحقق التراكم المنتظر، وإنما ينفيه ويدجنه، وتظل المؤسسة شاردة في "واد" (وادي واقعها بالأحرى)، ويظل واقع السينما في واد آخر، وبقدر ما قد يبدو هذا الواقع مشعا ويمتلك حيوية، هنا أو هناك، بقدر ما قد يبدو في منطقة سينمائية أخرى، إذ تتحول السينما إلى حقيقة أخرى هي إقصاء التوظيف الجدلي لرهانات السينما في خلخلة الواقع نفسه بالمعنى الثقافي - العقلي - الروحي - الوجداني - المجتمعي- الجمالي، وتصير السينما -تبعا لذلك- إدارة لتكريس خطاب المؤسسة وحدها، على مستوى الأدلجة، كما عبرت وتعبر عن ذلك سينما الدولة في عدة أقطار عربية، ومن ثم أيضا تتحول المؤسسة السينمائية

إلى عائق في طريق السينما -بالفعل، لا بالقوة فحسب- وهو النموذج الذي طغى في سينما الدولة وجعل أغلب تجاربها مقيدة بالاستجابة لروح وطنية بعيدة عن الأبعاد التي ذكرناها قبل قليل، خاصة عندما نتحدث -في مقابل ذلك- عن السينما المضادة، أو سينما التجريب، اللتين لا تجدان تربة خصبة للانطلاق إلا في حدود ضيقة لا تضمن الرواج أو التلقي الواسع. فهل يمكن الحديث بالفعل عن سينما عربية بمعزل عن واقع المؤسسة السينمائي؟

أعتقد ذلك وأدعو إليه انطلاقا من خصوصية التجارب السينمائية العربية التي ظهرت في العالم العربي واستطاعت "تطليق" المؤسسة وعدم الركون إليها وحدها وتحميلها كل المحن، وخلقت لنفسها أفقا آخر، هو أفق تأسيس سينما جديدة على أنقاض نموذج سينما الدولة التي وقفت عاجزة في السابق، رغم بعض إشراقاتها الطفيفة (في الجزائر مثلا)، وتقف الآن حائرة بشكل أكثر من ذي قبل، إذ ليس بمقدورها أن تطلق السينما من قمقم الرقابة والتوجيه والمصادرة، بعد أن قيدتها طويلا بقيود التبعية والبيروقراطية والمذهبية الضيقة وعدم توفير دعم مادي ومعنوي لها ولأصحابها، حتى من فيلق المستسلمين لرغبتها، ومن بين النماذج المعتبرة في هذا الاتجاه في تقديرنا السينما التونسية الجديدة التي استطاعت في ظرف وجيز، لا يتجاوز عقدين أن تخلق -ثقافيا وجماليا وتقنيا-

التأسيس الصعب والمغايرة الفاعلة والحداثة الضاربة والتجريب المقنع، وراكمت متنا نموذجيا قد يكون من المطلوب إشكاليا معاينته وحده لمقاربة "واقع" السينما في الوطن العربي، وإضافة نماذج عربية موزعة بين المشرق والمغرب، لكن بحذر وعقلانية.

عندما نطلق "واقع" المؤسسة في كل قطر عربي، ونبحث في "واقع" السينما العربية بهذا المعنى، تطرح علينا قضايا وأسئلة لا تقل إلحاحا واحتداما عن أسئلة واقع المؤسسة، وفي مقدمة ذلك: أي واقع نعني؟ هل واقع تجارب محددة داخل منظومة سينمائية خاصة بهذا القطر العربي أو ذاك، ومن ذلك مثلا تجربة (صلاح أبو سيف) أو تجربة (يوسف شاهين)، أو تجربة (شادي عبد السلام) -رغم قصرها- في مصر، إضافة إلى تجارب أخرى مثل تجربة (خيري بشارة)، وذلك في مواجهة تجارب أخرى داخل نفس المنظومة (تجربة بركات، تجربة محمود ذو الفقار، تجربة كمال الشيخ)، أم أن الأمر يتعلق -دون غيره وفي مستوى آخر- بواقع أفلام محددة، وأسلوب محدد، ثم واقع مخرجين في حد ذاتهم، بحكم أسلوبهم الجمالي، في أفلام بعينها دون سواها؟

إن المسألة، في ما يبدو، مسألة خطاب نقدي تنظيري ينبغي أن ينظر إلى وفي السينما العربية باعتبارها متوالية من الوحدات المتقطعة، تمتد في الزمان والمكان منذ النشأة إلى الحاضر الراهن، وأن ينظر إلى وفي هذه السينما على ضوء

اختبار نماذج ممثلة بعيدا عن سلطة التاريخ، رغم ورودها بهذا الشكل أو ذاك، وبعيدا عن تاريخ المؤسسة الاعتباطي رغم إلحاحاته. ونفضل في هذا الجانب أن نتحدث عن واقع خطاب السينما العربية، بل فيما نتصوره نظريا، واقع هذا الخطاب في تفاعلاته مع ما أشرنا إليه في بادئ الأمر، أي: خطاب السينما العربية بين الإبداعية والجمالية، خطاب السينما العربية وطرائق السرد، خطاب السينما العربية والموضوعات، خطاب السينما العربية والمتخيل، وذلك قبل الحديث عن "إشكال" هذا الخطاب بالمعنى التقني-الجمالي الصرف.

هكذا يتضح أن القضية تتجاوز حدود الموضوع كما قد يطرح بنوع من الاستسهال والتجرد وتحصيل الحاصل... إلى ضرورة القيام بنوع من الحفريات، من الهدم والبناء والتفكيك، قبل وضع تصور لواقع السينما العربية.

وقبل السعي إلى المنطلقات العامة لهذا المشروع الدقيق والحيوي، نشير إلى قضية أخرى، هي أن الحديث عن واقع السينما العربية يفترض وجود قناعة أولية بأن ما قد نسميه خطاب "السينما" هنا، ليس مفهوما مطلقا بقدر ما هو إمكانية لمقاربة السند الشكلي لما يمثله هذا الفيلم (العربي) أو ذلك، وبذلك يمكن التسليم بوجود مظاهر متعددة ضمنيا لهذا الخطاب قبل تشكله استوائه، فهو خطاب مكتوب (في حالة السيناريو الأدبي المقتبس عن نص أو المتفرع عن فكرة أو المأخوذ عن

"مادة" إبداعية سمعية بصرية)، وهو خطاب "مشخص" (في حالة التقطيع الفني-التقني)، وهو خطاب "تقني" (في حالة التصوير والترجمة "المكتوب")، وهو خطاب "صناعي"، وهو في النهاية - خطاب "جمالي" موزع بين قدرة الإخراج وإنجاز الشريط في حالة المشاهدة انطلاقا من أسلوب المخرج ونوعية الفيلم ومحتواه، ثم هو -في جانب أساسي منه- خطاب أنطولوجي بعد تحققه على مستوى الرؤية والدلالة، دون أن ننسى أنه -بدافع من هذين المكونين الأخيرين- خطاب ثقافي-إيديولوجي.

بهذا يكون مفهوم الخطاب أصلا مفهوما إشكاليا على غرار مفهوم الواقع ومفهوم العروبة. وبقدر ما يتحول هذا الخطاب إلى كيان مركب، بقدر ما تضاف إلى إبدالات هذا الواقع وهذه العروبة، إبدالات أخرى ، ليس أقلها إبدال تحقق جمالية خاصة بهما معا. وبهذا أيضا نتصور أن خطاب السينما العربية موزع بين عدة ترهينات، أبرزها: ترهينات ما قبل الفيلم (السيناريو، التقطيع الفني، الإخراج، التصوير، المونطاج، الميكساج) وهي ترهينات -جمالية - تقنية - أساسية في فهم تشكلات الصنعة الفيلمية، وتأتي بعدها ترهينات الفيلم منجزة (مظهره المادي المكتمل، انتماؤه إلى أسلوب سينمائي أو اتجاه تعبيري، سياقه الثقافي والإيديولوجي)، ثم ترهينات ما بعد الإنجاز (الفيلم لحظة التلقي والقراءة والتحليل).

■ خطاب السينما العربية: الإبداعية والجمالية

إن ما نعنيه، نظريا، بمفهوم الإبداعية هو تحقق تلك الصورة النموذجية التي يفترض (بل يشترط) أن يكون عليها الإنجاز السينمائي، أي الفيلم كمادة حكائية سردية، تقنية، في علاقته بخبرة كل من المخرج وطاقم العمل المصاحب له. وعندما نتحدث عن الإبداعية بهذا المعنى، فإننا نتحدث ضمنيا عن القدرة على امتلاك الأدوات الأساسية لصناعة الفيلم فنيا وتقنيا، بغض النظر نسبيا بالفعل عن هوية سينمائية محددة كتقنيات وطرائق وبناء.

وإذا نحن فكرنا في هذه الإبداعية بهذا المعنى، بالنسبة لمتواليات السينما العربية، فإن التصنيف الأول الذي نقدمه لمحاولة الكشف عن "واقع" السينما العربية سيكون كالتالي:

- **سينما البدايات** التي أسسها مخرجون، جاؤوا من السينما إلى السينما، إما كتقنيين أو من عالم التمثيل المسرحي والهواية الفطرية (نموذج رواد السينما الأوائل في مصر، وحالة محمد عصفور في المغرب، مثلا).

- **سينما ما بعد البدايات**، قد أسسها المخرجون انتموا إلى حقل المسرح الاستعراضي، ونتحدث في هذه الحالة عن إبداعية محولة من خبرة إلى خبرة.

- **سينما المخرجين** الذين درسوا فن الإخراج السينمائي في الخارج أو في بلدانهم، وفي هذه الحالة يمكن الحديث عن إبداعية مختبرية (معملية).

- **سينما إبداعية**، وهي سينما نبعت من تجربة مخرجين درسوا بالفعل وكانوا منخرطين -في نفس الوقت- في المشروع الثقافي العام في بلدانهم، واتجهوا في تجاربهم السينمائية إلى نصوص روائية أو مسرحية أو قصصية، وحولوها إلى أفلام تعكس أسئلة الذات والمجتمع والتاريخ من منظور واقعي أو واقعي نقدي أو "رومانسي". وتشكل هذه السينما ما يمكن أن نسميه "الولادة الفعلية" للسينما العربية بالمعنى الثقافي لا التقني أو الترفيهي وحده، إنها التجربة السينمائية القائمة على التفكير والمعاناة وطرح الأسئلة حول المنظومة الاجتماعية والسياسية والرمزية الثقافية، كما تشهد بذلك عدة تجارب عربية منذ الخمسينات وما بعدها (تجربة صلاح أبو سيف مثلا).

- **سينما التجريب**، وينتمي روادها إلى عدة أجيال حديثة العهد طلقت محاكاة طرائق الكتابة السينمائية الهوليودية للبحث عن أشكال سينمائية خاصة، ونقحم داخل هذه التجربة ما اتفق على تسميته إجرائيا ونظريا ونقديا: السينما الطليعة، أو السينما الجديدة.

إن إبداعية هذه التجارب كلها، تقريبا، تكمن في مدى اعتبار التجارب نفسها قادرة على الإقناع تخييليا عن طريق الصورة، ومدى اعتبار هذا الخطاب رهينا بتجاوز التقنية الحرفية إلى تشغيلها لخدمة استراتيجية تطوير الذوق وتقاليد الفرحة والمشاهدة في المجتمع العربي، دون إهمال لرهانات

الصنعة الفنية والابتكار. بمعنى آخر: إن الإبداعية التي نتحدث عنها في هذا السياق هي الاشتغال بالسينما كتقنية من داخل نظامها المحايث، ومن خلال سننها الثقافية المقيدة بقواعد وقوانين ونظم، ومن خلال احتمالات تحولها إلى طرائق أسلوبية خاصة في السرد والتخيل السينمائيين. وهنا ترتبط هذه الإبداعية برهانات "الجمالية" كمظهر معياري/وظيفي ، وإدراك طبيعة الصورة والقصة والشخوص والفضاءات والأحداث، وعلاقة كل ذلك بأفق الانسجام الشكلي في التعبير، والاتساق "البلاغي" بين المستويات المذكورة وهي تتفاعل في حمل ونقل الخطاب والمعنى والدلالة. ولا تختلف السينما العربية في هذا الشأن عن أي سينما عالمية أخرى في التحول والانتقال -أولا- من سينما الأبيض والأسود إلى الألوان، ومن سينما التاريخ إلى سينما المجتمع، ثم من سينما الفرجة البسيطة إلى سينما الفرجة المركبة، أو سينما "القصة" لكننا، بقدر ما نفترض جدلا ورود نوع من الإيجابية في التحول والانتقال، بقدر ما تستدعي الضرورة أن نقف عند العديد من العوائق التي يعكسها إبدال الجمالية والإبداعية داخل السينما العربية، ومن ذلك ضعف إبداعيتها عندما تراهن حاليا (كانت تراهن في السابق) على أفق التلقي البسيط (الاستهلاكي)، إيمانا بمنطق السوق التي تتحكم في أغلب معادلات تجارة الفيلم، وتصادر أي اشتغال بالتقنية بالمعنى الاستطيقي، الذي يعنة -فيما يعني-

أن السينما كتابة بالصورة، وفرجة تخيلية تنمي قدرات المتلقي، وتجعله يكتشف ذاته المغيبة والمستلبة من خلال ما يرى، وليس من خلال ما يتابع فحسب، بل إننا قد نتحدث عن استحالة تحقق هذه الإبداعية بحكم استحالة خلق سينما مضادة لهذا النمط أو ذاك من سينما المغامرة أو سينما الحدث الميلودرامي أو التاريخي السطحي أو السياسي المصطنع، وهي السينما التي تظل سجينة الملفوظ والمنطوق لا غير.

وعندما نتحدث عن استحالة تحقق سينما مضادة، فإننا لا نستثني عناصر أخرى من جماليات الفيلم العربي الممكنة، مثل القصة السينمائية، والسرد الفيلمي، والموسيقي، باعتبارها مظهرا دلاليا وتداوليا، وليس مجرد إيقاع صوري مواكب، ونستثني من هذا الباب التجارب السينمائية العربية الرائدة التي تمكنت من توفير هذه المقومات ("العصفور"، "المومياء"، "الطوق والإسورة"، "طوق الحمامة المفقودة"، "الليل"، "شاطئ الأطفال الضائعين"، -لكل من يوسف شاهين، وشادي عبد السلام، وخيري بشارة، ناصر لخمير، ومحمد ملص، وجيلالي فرحاتي - على الترتيب)، ذلك أن هذه التجارب توحد بين رهان التقنية والإبداعية والجمالية في آن واحد، وتخلق ما نسميه إشكاليا: "السينما العربية الممكنة"، في بعض سماتها التكوينية في مواجهة النموذج الغربي المهيمن.

■ **خطاب السينما العربية وطرائق السرد:**

عندما نفكر في السرد السينمائي العربي من خلال متوالية السينما العربية وتجاربها الأساسية المتعاقبة، نكتشف أنها لم تخرج معياريا عن صيغتين سرديتين مركزيتين هما:

- **السرد العمودي** الذي يستند في نظامه الحكائي إلى حبكة قصصية، تروي "قصة" الفيلم وتقدمها عبر وحداتها ومقاطعها بشكل تسلسلي، سواء كان الفيلم اجتماعيا أو تاريخيا أو غير ذلك.

- **السرد السينمائي المركب** الذي يقدم القصة بوتيرة سردية متعددة الأبعاد والمستويات والمظاهر والبؤر، وتمثل ذلك بوضوح موجة السينما العربية الجديدة من خلال بعض نماذجها.

وبقدر ما يطرح هذا السرد المركب عدة قضايا تمس الإبداعية وأفق جماليات السينما العربية من منظور تجريبي، وتمس في نفس الوقت أفق تلقي الفيلم العربي "الجديد" لدى الجمهور العربي بالخصوص، بقدر ما يطرح السرد العمودي بدوره قضايا لا تقل أهمية، في مقدمتها قضية السينما العربية ذاتها، بين الحكي اللفظي الذي يظل مقيدا بعمودية القصة وضرورة تجاوز اللغة المنطوقة في الفيلم، كحوار أو تعليقات موازنة، إلى البصرية التي تعني أن "يقال"، في "قصة" وليس كل شيء في ما "يُرْوَى" كي يشاهد وهو "يعرض". ومن شأن هذا أن يعيد إلى الواجهة مسألة ترهين الفيلم (ما قبل الخطاب، ثم ما بعده، حسب السياق) في حالة الكتابة السينارية والتقطيع

الفني ثم التركيب، ووقوع كل ذلك في دائرة كلاسيكية ينبغي تجاوزها والمراهنة على كتابة جديدة للسيناريو في هذه السينما العربية، كما يطرح أيضا مسألة طبيعية التصوير وتحريك الكاميرا، ولا يعني هذا أننا نصادر الإبداعية قبل أي شيء، إلى جانب أننا نتصور أن الخبرة السينمائية في العالم العربي تستدعي التفكير بدورها، إذ لا يمكن تطوير السرد السينمائي بدون توافر الحد الأدنى من إمكانات تقديم القصة وبسطها بنوع من الجاذبية لخدمة التلقي. وليس التصوير وحده أو التقنية هما اللذان يطرحان هنا، بل يمكن -من زاوية الإبداعية والجمالية- الحديث عن وعي سينمائي جاهز، وذلك عن طريق ما قد نسميه "أسلوبية السرد السينمائي" في تعامل المخرج مع مادته الفيلمية، وإذا كان السرد الفيلمي سينما توغرافيا يظل تقليديا بهذا المعنى بحكم انجذاب أي مخرج إلى بناء خاص لفيلمه، فإنه من جهة ثانية قد يكون ملزما -في حالة السرد المركب- بخلخلة الجاهز، وفي هذا السياق يراكم المخرج قضاياه الخاصة باحثا عن حلول لتطوير تجربته.

إن السرد المركب بهذا المعنى هو بمثابة الأفق التجريبي المنفتح على الصنعة تجاوزا لاختيارات الصناعة وحدها، على أن ما قد نسميه "السرد السينمائي" ليس مجرد ممارسة إبداعية وإنما هو في أسسه وخلفياته إدراك لجماليات الكتابة السينمائية ضدا على أنصار السرد التقليدي.

وتمثل السينما العربية في متوالياتها الجديدة طفرة كبرى في هذا الصدد، خاصة السينما في تونس وسوريا والمغرب (ومصر أحيانا) من خلال أفلام محددة لنورى بوريد (بزناس)، ومحمود بن محمود الـ(شيشخان)، وناصر لخمير (طوق الحمامة المفقودة)، وجيلالي فرحاتي (شاطئ الأطفال الضائعين)، وداود عبد السيد (البحث عن سيد مرزوق)، ويسرى نصر الله (مرسيدس).

■ **خطاب السينما العربية والموضوعات:**

لقد انطبعت سيرورة الموضوعات في متوالية السينما العربية بنوع من التحول إلى الموضوعة المركبة، وإذا أخذنا على سبيل المثال نموذج السينما المصرية، باعتبارها أعرق التجارب وأنضجها كميا وأكثرها تراكما ورواجا على امتداد ما يقارب ثمانية عقود ونيف، فإننا سنكتشف هذا التحول بالتدريج من لحظة سينما الموضوعة الميلودرامية الاجتماعية والعاطفية، ومن لحظة الموضوعة "الثقافية" (الإيديولوجية، السياسية) إلى لحظات أخرى غير منتظمة الإيقاع، علما بأن مثل هذا التحول كان واردا باستمرار في هذا النموذج العربي، بالنظر إلى التحولات السوسيو-ثقافية والسياسية بشكل متراتب ومتواتر ودوري يكاد يتحقق على رأس كل عقد من الزمن وإذا كانت السينما المصرية قد بدأت في ظل هيمنة الصيغة الاستعراضية الغنائية الراقصة، فإنها وجدت نفسها

بعد ذلك، مرغمة على التخلص من هذه الصيغة ومعانقة تنويعات أخرى، من قبيل السينما العاطفية والسينما الاجتماعية الخاصة والسينما التاريخية أو سينما المغامرات والحركة، دون أن ننسى صيغا أخرى مثل سينما "الحالات" النفسية، لكن دون أن تحيد عن طرائق السرد العمودي والجمالية البسيطة المقيدة، حتى عند التعامل مع نصوص سردية محددة وقع عليها الاختيار من متوالية المتن (السردي القصصي الروائي) العربي في مصر بالذات. ولهذا يمكن القول إن التساؤل بصدد الموضوعات داخل السينما المصرية، مع مراعاة المعطى التاريخي للنشأة والتطور، يفترض القيام بحفريات أفقية وعمودية في آن واحد، من ثم تضاف إلى مسألة التوظيف، مسألة البحث في التراكمات والإنجازات الفردية لكل مخرج على حدة وهو الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن نظرية وصفة لأجناسية الأفلام، والانتقال بعد ذلك إلى التفريعات والفروق المميزة والتداخلات بين هذا النمط وذلك على مستوى الموضوعات الصغرى .

عموما وبداهة، يمكن الاتفاق على فرضية أساسية، هي أن السينما العربية عرفت في سيرورتها عدة أنماط موضوعاتية، بعضها ارتبط بسياقات خاصة، وبعضها وسع هذه السياقات، ومن الأنماط التي تداولتها السينما العربية (المصرية بالتحديد) نمط "السينما العاطفية" وفي ركابها ظهرت السينما

الجزائرية التي احتلت فيها سينما "حرب التحرير" موقعا غالبا، خاصة في مرحلة الستينات والسبعينات.

إن المقاربة الموضوعاتية تحتاج هنا إلى توصيف نظري، وتحتاج في نفس الوقت إلى تصور التطور الموضوعاتي لخطاب السينما العربية من الداخل وهو يحاور الذات والمجتمع والتاريخ والإيديولوجيا لكل مجتمع عربي على حدة، ويتعامل سينمائيوه مع هذه الموضوعة أو تلك من منظور ثقافي عام، يتجاوز حدود السينما كإبداعية إلى المنظومة الثقافية والفكرية-الإيديولوجية، ثم الفنية على مستوى الأشكال السينمائية بخاصة، وهي التي ترتبط بكل تجربة سينمائية عربية على حدة، وبتجربة كل مخرج عربي منظور إليه منفردا، خاصة عندما نعيد إلى الواجهة سينما البدايات والسينما التي أعقبها. أما عندما ننظر في التجارب المعاصرة فإن المقاربة الموضوعاتية تختفي لصالح المقاربة الجمالية التي تغطي تصور اشتغال الموضوعة (الموضوعات) كرهان جمالي بدوره، فالشكل أساسا، هو جمالية ما يعرض بكل مستوياته ومظاهره، بدءا بالقصة المسرودة وانتهاء بالرؤية الاستاتيكية لأسلوب الفيلم في حد ذاته. ويمكن القول في سياق مثل هذا بأن ما حققته السينما العربية "الجديدة"، هو ذلك الأفق الذي يظل معلقا في أي نقاش (تنظيرا ونقدا) حول طرائق السرد بالتحديد، خاصة في علاقتها بالموضوعة والبناء والمتخيل.

■ **خطاب السينما العربية والمتخيل:**

نجد أنفسنا في مستهل هذا الجانب، مضطرين إلى طرح التساؤل التالي: عن أي متخيل نتحدث في حالة السينما العربية: هل المتخيل الثقافي العام، أم متخيل الفيلم (أي فيلم) كمادة مستقطبة في تجاويف الخطاب السينمائي وجيوبه الحكائية؟ وبقدر ما نميز بين هذين المتخيلين بنيويا، بقدر ما نجد أنفسنا ملزمين بتحديد المتخيل أصلا.

إن المتخيل في حده الأدنى هو تلك المادة المتخيلة التي تتحرك في ثنايا المادة الحكائية والمحكية للفيلم وترتبط بالقصة والأحداث والحوافز والوظائف، وتستثمر في نفس الوقت مواد ثقافية تقوم بوظائف أخرى، والمتخيل بهذا المعنى بنية متمفصلة مزدوجة بين ما هو مادي وما هو رمزي، عندما نوسع دائرة المتخيل ولا نكتفي فيه بالقصة والسرد وحدهما. هناك إذن بعد "الفرجة"، وهناك البعد "الثقافي" الملتصق بها. وبهذا المعنى يتحول المتخيل إلى بنية فيما وراء الخطاب، تتحرك في ثنايا الملفوظ السردي السينمائي، انطلاقا من طبيعة الفيلم وجنسه الإبداعي وتقنيته وجماليته، بل انطلاقا بالأساس من ذاتية المخرج وذاتية أسلوبه، و"كتابه" وتعامله مع السيناريو ثقافيا.

بناء على هذا التصور، يمكن افتراض دينامية خاصة بالمتخيل داخل متن السينما العربية بالمعنى الـ"عبر تاريخي" على أساس نمذجة كبرى لمجمل التجارب والصيغ والأساليب

والرؤى السينمائية، ثم بالمعنى البنيوي الخاص بكل تجربة وكل صيغة وكل أسلوب ورؤية على حدة، قبل البحث (قبل أي بحث) في أي نمذجة صغرى.. انطلاقا من متن محدد قد يتسع أو يضيق، دون أن ننسى ربط ذلك (ارتباط ذلك) بما سلفت الإشارة إليه على مستوى الإبداعية والجمالية، وعلى مستوى طرائق السرد ومستوى الموضوعات ذلك أن المتخيل يخضع في ديناميته الصغرى وديناميته الكبرى لهذه الإكراهات التي تتحكم في تأطير الخطاب السينمائي، بل إن أصل المتخيل يرجع في هذه الدينامية (في هاتين الديناميتين) إلى طبيعة المؤشرات الجمالية وتأثيرها على المتخيل من حيث هو مادة ثقافية ذات هوية محددة، مرهونة بالسياق الثقافي الضيق (لحظة التلقي)، والواسع (لحظة التحليل والتفكيك المعقلنين). وعندما نتحدث عن المتخيل في علاقته بالسياق الثقافي، نتحدث ضمنيا عن سياقات هذا التلقي المركب بدوره كالمتخيل، وهي السياقات التي تجعل هذا المتخيل أو ذلك (في الفيلم) مرهونا بهوية المتلقي الذي يتعامل ويتفاعل معها -المتخيل والفيلم- بحسب إكراهات تفرضها ثقافته (ثقافاته) ومعرفته (معارفه) على امتداد عمر السينما العربية ومتوالياتها الكبرى والصغرى في الزمان والمكان والسياقات الموازية.

إن "متخيل" السينما العربية أكبر من أن تتمكن مقاربة وصفية مثل هذه من تشخيصه التشخيص المستوفي الجامع الكافي، ومع

ذلك نتصور أن التفكير فيه يعود بنا إلى سؤال مركزي له أهميته من منظور إشكالي، هو: أين تتحقق "عروبة" المتخيل في السينما العربية، هل في المادة المحكية، أم في طرائق التأشير عليها سيميائيا وثقافيا وتقنيا، أم في "رمزية" الحكاية وما وراءها من مخزون متحرك في ثنايا ما يعرض ويشاهد ويتلقى؟

نعتقد أن الإجابة على هذا التساؤل الإشكالي يفرضها التفكير النقدي السينمائي الحفري في حدود ما نملكه من متن سينمائي، جعل السينما العربية تتأرجح بين سؤالي المتخيل إلا في إطار نظرية سينمائية عربية تدرك الأبعاد الدقيقة والمركبة الخاصة بنوعية المتخيل العربي باعتباره خطابا ورؤية (خطابات ورؤى) في ظل شروط امتلاك التقنية السينمائية والقدرة على استقطاب السؤالين المذكورين معا واستيعابهما جدليا.

❖ ❖ ❖

أساطيرية الحرب في الخطاب السنمائي: أمريكا نموذجا

1- تأطير عام:

الحرب: يكفي أن ينطق المرء بهذه اللفظة الجحيمية حتى تعبر إليه (إلى جسده وقلبه، فكره ومتخيله) كل احتمالات الرعب المستديم، وكل التباسات تاريخ الإنسان، منذ وجد هذا الإنسان، ووجد هذا التاريخ. الحرب: "حقيقة" ميتافيزيقية سرمدية تلاحق الحضارات وتطارد "الثقافات" لفرض منطق إيقاف التاريخ نفسه، تارة عندما ينضج ويتخلص من ربقة استبداد بسلطة تشريع الفتك والفناء، أو تسريعه أكثر أحيانا أخرى عندما يختل في منظور المستبدين توازن الموت/الحياة. فيقنن العنف لصالح "واقع" ترتضيه المؤسسة (المؤسسات) السياسية وتابعتها الإيديولوجية عندما يتعذر حل التناقض بالتي هي أحسن.

الحرب إذن إعلان للعقل الإسبرطي وتسريح للعقل الأثيني من باب البقاء للأصلح الأقوى والأكثر استعدادا لجدوى الغلبة والتنازع بالمعنى الخلدوني للحرب -بعد هذا وذاك- وبحسب كل دورة من أدوار التاريخ المادي والرمزي معا دعوة إلى

الغياب من أجل حضور نرجسي متعال بشكل مقلوب تمارسه السلطة كلما استحالت شروط الاختلاف ثم التعايش بعد ذلك. من ثم تنتج المؤسسة السياسية -كلما دعت الضرورة إلى ذلك- بلاغتها العسكرية المضاعفة لوجودها المركب كدولة ثم كتكتل بعد ذلك، وتبدأ في إذكاء استيهامات الموت المرغوب ورغبات الفتك المكبوتة.

في الحرب تتراجع العقول والقلوب إلى أسفل الجسد وتستوي أحذية من الزنك والفلين واللدائن، وتبرز الرشاشات والقنابل والطائرات والدبابات والمدمرات، مثلما برزت في السابق السيوف والرماح، وفي الحرب يتخلص المحارب المقاتل من جلده الآدمي، ويتحول إلى مصارع على الطريقة الرومانية، ويشحن بلغة أخرى (في الثكنات ومراكز التدريب والقواعد الجوية على ظهر الغواصات وحاملات الطائرات) غير لغته المعتادة، ويوضع في الخنادق وخطوط النار الأولى أو في جوف الدبابة، ثم يلقى به في دوامة العدم، يتحول بعدها هذا "الكائن" إلى "بهيمة" تساق إلى الذبح على هيكل إله يسبق ملك الموت النوراني، فيموت مؤسطرا وسط أنوار ساطعة أو ظلام دامس بفضل "إخراج" مشهدي يرتبه القادة العسكريون وفق سينوغرافية متداخلة الألوان. ففي الوقت الذي لا يحتفظ المحارب المقاتل قبل أن يرحل إلى الجبهة -إلى جبهة ما- سوى بلون الورد والزهر والياسمين والأقحوان يكون دمه قد

استحال وقودا أو ماء جنائزيا (على غرار تعميدة الكنائس) باسم الدفاع عن "الشرف" أو "قيم عادلة" أو وطن مستحيل لن ينعم به بعد موته. وعندما يموت لا يترك خلفه سوى السواد، ورغم اختلاف (كل) الحروب عبر تواريخنا الموشاة، فإن الذي يوحد بينها هو الدم، ثم الدم، ولا شيء سوى الدم.

في الحرب يتخلص الدم من الدم، وقبل أن يمضي المحارب المقاتل إلى حال سبيله (إلى الجنة أو الجحيم)، يكون دمه المقدس (أو الوثني حسب "لغة" أعدائه في الجهة المعاكسة) قد وجد الطريق إلى محطة أخرى وعالم آخر: محطة اللغة وعالم المتخيل. فالمحارب المقاتل الذي يموت في هذه الجهة أو تلك يترك مكانه شاغرا أو حرقة في قلب حبيبته، زوجته، أمه أو أخته، في قلب أبيه وأخيه أو صديقه، ثم في قلب شعبه وأمته: أتحدث هنا -مثلا- عن أدب المراثي وعن بكاء القتلى في الأدب العربي القديم وغيره من الآداب الإنسانية. صيغ كثيرة ظهرت هنا وهناك، وعادة لا يتذكر من حطب الحروب والمعارك سوى "الأبطال-الفرسان" (!) و"القادة الحربيين" الذين تضج أسماؤهم قبل أن تضج دماؤهم. أما المحاربون المقاتلون الذين يتدافعون بالآلاف إلى محرقة الحرب/الموت، فسيظلون مجهولين مغمورين لا ذكر لهم إلا فيما ندر، أو عندما تنصب لهم مسلات باسم الجندي المجهول، أو قائمة الشهداء، هنا، هناك، هنالك: هل هذا

يعني أن للحرب بلاغة أساطيرية من ضمن (كل) البلاغات الممكنة لتصنيف خطابات التخيل؟ إذا كان الجواب بالإيجاب: فما هي سمات وتمظهرات هذه الأساطير في خطاب السينما الأمريكية؟.

قبل الإجابة عن مثل هذين التساؤلين القاتلين بدورهما تبتغي الإشارة إلى مجموعة حصائل نظرية عامة، ومنها أن الحرب ليست موضوعة جديدة في الإبداع الأدبي والفني، إنما تعود في أصولها إلى صيغ شتى من الممارسة التي عرفها الإنسان عبر تاريخه الثقافي أصلا بتأثير من تواريخه الأخرى المتاخمة كالتاريخ الديني مثلا. وفي مقدمة النماذج الأصلية الأساسية (Archétypes) التي يمكن الاستشهاد بها نموذج الملحمة (كلكامش،الإلياذة، الأوديسا) أو الشعر البطولي ذي النفس الملحمي (الشعر الجاهلي عند العرب نموذجا، خاصة منه ما أفرزته الحروب القبلية: البسوس، داحس والغبراء...)، وعندما ننتقل إلى العصور المتأخرة نسبيا تواجهنا تمظهرات أخرى لموضوعة الحرب في ممارسات إبداعية أخرى غير الشعر بالمعنى الضيق المشار إليه، ومن ذلك المسرح والتشكيل والسينما. وإذا كانت مثل هذه الممارسات المذكورة على سبيل الاستئناس تختلف بحسب خصوصية وسائلها في التعبير بالنسبة إلى هذه الموضوعة، فإن الذي يوحد بينها إلى حد ما هو تمفصلها بين ثلاث ممكنات (على الأقل) وهي:

أ- **الحرب كموضوعة**، ذلك أن الأدب والتشكيل والمسرح والسينما قد أطرت موضوعة الحرب بحسب مادتها وموضوعها وأسلوبها إلى حد افتراض نوع من التكرارية الموضوعاتية (التناصية) بينها، خاصة على مستوى الموضوعات الصغرى التابعة لها كقيم ومثل ورؤيات، ومن ذلك البطولة، والتضحية وتمجيد القوة. نمثل لذلك -مثلا- بما ورد في معلقة عمرو بن كلثوم:

أبا هند فلا تعجل علينا	وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنا نورد الرايات بيضا	ونصدرهن حمرا قد روينا
وأيام لنا غر طوال	عصينا الملك فيها أن ندينا
وسيد معشر قد توجوه	بتاج الملك يحمي المحجرينا
وأنزلنا البيوت بذي طلوح	إلى الشامات ننفي الموعدينا
وقد هرب كلاب الحي منا	وشذبنا قتادة من يلينا
متى ننقل إلى قوم رحانا	يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقي نجد	لهوتها قضاعة أجمعينا

إن هذا المقطع وسواد من عيون الشعر العربي الرفيع، الذي عكس موضوعة الحرب في تقديرنا يرتبط بتمجيد القوة والغلبة انطلاقا من منطق التنازع الذي يفرضه بشتى ممكناته، واحتمالاته في التحول والتغير. من ثم، لا يمكن أن نتصور اشتغال موضوعة الحرب في أي أدب يشغلها إلا من خلال

موضوعات صغرى محايثة كموضوعة كبرى. لكي "نفهم" (نؤول ربما) اشتغال هذه الموضوعة في الأدب الجاهلي (مثلا)، باعتباره أدبا "قديما" يشخص نماذج أصيلة بالمعنى التخيلي والنصي (ثقافيا أنثروبولوجيا)، نقتطف من هذا الأفق مقطعا لأدونيس حول ما نسميه بالرؤية المحايثة في شعر الفروسية الذي يرتبط بالحرب أساسا. يقول أدونيس:

«عجز الشعر الجاهلي عن السيطرة على المكان، فخضع له بقبول وتبرير: ملأ شقوق عالمه بالبطولة. البطولة تطهر الحياة وتصعدها وتعيد رهورها وامتلاءها. في البطولة تتغير صورة العالم: يصبح الوجود انعكاسا للذات في مثالية شخصية، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية. يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم، فيتحدبالبطل وتزول إذاك الحدود بينه وبين الإنسان، بين المظهر والجوهر».

(انظر، مقدمة للشعر العربي، ط 1، بيروت 1975، ص 16).

وإذا كان شاعرا مثل عمرو بن كلثوم تتحد لديه صورة "الأنا" الفردية مع صورة "النحن" الدالة على الجماعة ولو من باب مجازية محتملة لاشتغال الملفوظ الشعري، فإن شاعرا آخر مثل عنترة العبسي يذهب مذهبا آخر:

ومدجج كره كماة نزاله ... لا ممعن هربا ولا مستسلم

جادت له كفي بعاجل طعنة ... بمثقف صدق الكعوب مقوم

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرم

فتركته جزر السبـاع ينشنه يقضمن حسن بنائه والمعصـم

وفي هذا المقطع الشعري (التخيلي) نتصور رمزية (un symbolisme) أخرى في ارتباط موضوعة الحرب بموضوعة البطولة يقول عنها أدونيس:

«ولا يفخر الفارس فخره الحق إلا بانتصاره على آخر في مستواه بسالة ومروءة (...) فهو لا يفخر بالقوة بل بطريقة استخدامها».

ب- موضوعة الحرب كتخيل ومتخيل (Fiction et imaginaire)، وفي مثل هذا السياق نتصور أن موضوعة الحرب تختلف بحسب طبيعة الجنس الأدبي (إبداعيا، فنيا، جماليا)، الذي يوظفها، ثم بحسب التشخيص الرمزي للحمولة الثقافية والتواصلية التي ينطلق منها المتخيل كاستراتيجية في تلقي "العمل الفني" (النص أو الخطاب): فالحرب مجرد حدث يتناوله المبدع ويسيطر/يؤسطره (نص فتح عمورية لأبي تمام مثلا)، أو تتخذ منطلقا لتأطير ذاتي تتحول من خلاله موضوعة الحرب إلى متخيل رمزي مجرد عن المرجعية المباشرة، على أن المتخيل هنا مؤشرات وقرائن سيميائية (علامات) تقف في خلفية التخيل كفهرسة ثقافية لا أكثر، مع مراعاة خصوصية خطاب التخيل بالنسبة لكل حقل إبداعي على حدة تارة، ثم تداخل حقلين أو أكثر في حالات أخرى،

ومن ذلك حقل خطاب التخيل السينمائي وهو يسترفد في بناء عناصر لغته المجازية والاستعمارية، أو يسترفد من المسرح على مستوى سينوغرافية الفضاءات ورمزيتها، ثم من حقول أخرى (التشكيل، الموسيقى، المنظورة)، الأمر الذي يجعل خطاب التخيل السينمائي خطابا متراكبا (D.superposé) تتحقق هارمونيته من خلال تجانس مؤشرات التعبير: السرد (القصة، الرواية، الفيلمية)، إيقاع تركيب المتواليات في خلق مركبية الفيلم الكبرى، تشكيل العناصر التأثيتية (المناظر، الفضاءات البصرية، الإنارة، الحركة، اللباس، ...). وفي هذا الاتجاه نفترض أن كل مقاربة تحليلية للخطاب السينمائي لا يمكن أن تكتسب وجاهتها وكفايتها إلا متى تمت المراهنة على تفكيك هذا الخطاب من موقع التحليل السيميائي الخاص باشتغال السمات (Sémes) كوحدات مستقلة ثم متفاعلة داخل نسيج السرد المتراكب. ثم تأتي بعدها مرحلة القيام بحفريات في صلب المتخيل المعروض وهو يتشعب إلى:

- متخيل المبدع (المخرج)، وهو متخيل قصدي، ويستند إلى وعي مسبق (سابق).

- متخيل المتلقي (المتفرج)، ويتراوح بين ما هو لحظي مؤقت عفوي وما هو عبارة عن "مخزون".

- متخيل الفيلم، وهو مصطنع دينامي أو جامد إلى حين التلقي المشترك.

ج- الحرب كخطاب وملفوظ، هنا تدعو الضرورة النظرية الكشف عن مكونات هذا الخطاب (التخيلي دائما) تقنيا وجماليا (أبجدية التعبير السينمائي: صور، لقطات، وحدات، مقاطع، متواليات)، ثم دلاليا ورؤيويا بعد ذلك (مرسلة الفيلم ورؤيته للعالم المعروض والعالم بالمعنى الإشكالي)، وكل هذا من خلال تفكيك سنن التأشير والترميز الذي يطبع حمولة الخطاب. ومثلما نراهن على خصوصية التعبير في حالة الخطاب السينمائي باعتباره بدوره خطابا تخيليا نراهن أيضا على خصوصية الخطاب التخيلي في الأدب إجمالا فيما يتعلق بموضوع الحرب. بل قد نذهب أبعد من ذلك فنعتبر هذه الموضوعة في الآداب العالمية الحديثة والمعاصرة، تختلف اختلافا جذريا عن تمظهرها في الآداب القديمة، وحتى عندما تعتبر موضوعة الحرب نقطة لقاء وتقاطع بين عدة آداب عالمية حديثة ومعاصرة فهذا لا يعني "تماثلها" في كل الأجناس الجنيسات الأدبية، ذلك أن ورود هذه الموضوعة في الرواية الكلاسيكية مثلا يختلف عن الرواية الحديثة، وورودها في أنماط أخرى داخل متواليات الرواية المعروفة، ونفس الشيء قد يقال عن حالة المسرح والشعر والقصة بحسب تفاريق كل ممارسة إبداعية على حدة.

2- أساطيرية الحرب في السينما الأمريكية:

إن ما يوجد بين الحرب والسينما هو أن كلتيهما خدعة، الحرب خدعة والسينما خدعة. وإذا كانت "خدعة" الحرب لا تنتهي إلا بهزيمة أو انتصار لصالح طرف على حساب آخر، فإن خدعة السينما حرب معلنة لا تنتهي أبدا، والضحية فيها -سلبا وإيجابا- هو المتفرج الذي يجد نفسه أمام شاشة مزدانة بالدم والقتل والإبادة والفتك عندما يتعلق الأمر أساسا بفيلم حربي، أو فيلم يستقطب في لغته وخطابه (في تخيله ومتخيله) موضوعة الحرب ومن ذلك الفيلم التاريخي أو الفيلم "السياسي" اللذين يوظفان بدورهما موضوعة الحرب. وتتفرد السينما الغربية والسينما الأمريكية بصفة خاصة بتعاملها المكثف مع هذه الموضوعة التي يمكن التمييز داخلها من خلال نموذج سينما الولايات المتحدة أساسا بين ستة أصناف (على الأقل) من حيث تشغيلها:

أ- **حرب مواجهة الهنود الحمر وإبادتهم** وربط ذلك بتحقيق "القومية" الأمريكية على حساب سكان أمريكا الأصليين. ونتذكر في هذا السياق نماذج مثل "جيرونيمو" (Geronimo) أو "الرجل الصغير الكبير" (Little Big Man) إلى جانب صيغ بارودية كثيرة استلهمت هذه الحرب وشغلتها بعدة حوافز، بعضها استعراضي صرف، وبعضها تتحكم فيه

عدة قصديات كمينة، بما في ذلك أحيانا أفلام "رعاة البقر"، لكن أغلبها يدور في فلك المؤسسة الإيديولوجية الأمريكية الرسمية. وقد رافقت هذه الصيغ تشكل الآلة العسكرية في الولايات المتحدة كما رافقت التوسع السياسي والهيمنة الاقتصادية لهذا التوسع في نفس الوقت، ولا نستثني من هذه الصيغ سوى بعض النماذج التي تتوفر إلى حد ما على حس جمالي-انتقادي مغاير مثل فيلم "يرقص مع الذئاب" لكيفن كوستنر.

ب- **حرب تقتيل الزنوج السود** من سكان أمريكا منذ أواسط القرن الماضي، وغالبا ما ارتبطت هذه الحرب في السينما الأمريكية برصد تاريخ المنظمات الإرهابية العرقية على شاكلة "كو كلوكس كلان"، كما ارتبطت بحرب الشمال-الجنوب على غرار إبادة الهنود الحمر. ووجدت هذه الصيغة طريقها إلى نماذج معاصرة مختلفة نسبيا في السينما الأمريكية الجديدة من خلال بعض التركيز على موضوعة موازية (مناصة) هي "حقوق المواطنة" بين البيض والسود أو الانتماء إلى "المجتمع المدني" خاصة بعد تلاقح الخطاب السياسي الأمريكي شبه الليبرالي مع خطاب مؤسسة إيديولوجية زنجية فرضتها شخصيات تاريخية مثل مارتن لوثر كينغ أو ملكوم إكس أو القس جيسي جاكسن، ويمكن تقديم نموذج فيلم "زمن الراغ" للدلالة على ذلك.

ج- **حرب عصابات المدن والمافيا** التي أفرزت العديد من النماذج في السينما الأمريكية، بعضها أساسي-مثل "العراب"، وبعضها (وهو الغالب) بارودي بدوره، ونماذجه كثيرة قلما نجا مخرج أمريكي من الدرجة الثانية التي سعت (تسعى) إلى الربح من تلفيق متخيل حول هذه الحرب واستغلاله في مجال سينما الحركة والمغامرات ونماذج السينما البوليسية.

د- **حرب النجوم** التي تنتظم داخل سينما الخيال العلمي غالبا، ولكنها لا تحيد عن إبراز تفوق "الجنس الأمريكي" في غزو الفضاء.

هـ- **حرب الجاسوسية**، ويؤطرها قطبان، قطب الاحتراب مع "المعسكر الاشتراكي"، وقطب تصفية حسابات بقية تأثير الجاسوسية الأوروبية بين الشرق والغرب ومخلفاتها بعد الحرب العالمية الثانية من داخل منطق الحرب الباردة. وقد يتخذ هذا النوع صفة أفلام "عسكرية" -إذا صح التعبير- تتعلق بأسرار وملفات وقضايا سرية حربية (مثل امتلاك القنبلة النووية)، كما قد يتخذ صفة أفلام "سياسية" تتعلق بدورها بنفس العناصر والمظاهر المذكورة، وإن كنا -رغم هذا التمييز الإجرائي بين هذه الصيغة أو تلك- نقر بأن كل النماذج في نهاية الأمر -رغم تشابكها- تظل وفية لمنطق القوة والغلبة التي تؤمن بهذه الصناعة السينمائية الأمريكية في كل أفلامها الموجهة.

و- حرب **الفيتنام**، وتقدم السينما الأمريكية المعاصرة متنا أساسيا يساعدها على تصور طبيعة المجتمع الأمريكي راهنا، وتصور صراعاته الداخلية مع المؤسسة السياسية والإيديولوجية أو ولاءاته لغيرها من مؤسسات "سياسية-ثقافية" بمعنى من المعاني، من ذلك المؤسسة الصهيونية المعادية للعرب بحسب مستويات المرسلة (Message) وتمفصل الخطاب السينمائي بين مظهر التخيل ومظهر المتخيل في تفاعلاتها. نمثل لهذا المتن بفيلم "سائق التاكسي" (Taxi driver) و"سفر في أعماق الجحيم" ("صائد الغزلان" في أصل العنوان الأمريكي للفيلم نفسه)، و"القيامة الآن" (Apocalypse Now) و"رامبو" بكل حلقاته، ثم "الفصيل" (Platoon)، وسوى ذلك من الأفلام البارودية التي سعت إلى هذا النمط واستقطبته عن طريق التقليد والمحاكاة في صيغة أفلام الحركة، ومن ذلك أفلام الممثل الأمريكي (شوك نوريس).

إن ما يهمنا في هذه الصيغ المذكورة قبل قليل هو كيفية اشتغال وتشغيل موضوعة الحرب وتحريكها في مركبية الفيلم، وربطها بحوافز وقرائن تتنوع وتتباين بتنوع وتباين مضمون الخطاب وحمولته وعلاقة ذلك بالمرجعية المحتملة (الممكنة) سياسيا وثقافيا وإيديولوجيا ثم "أخلاقيا" بالمعنى الأنطولوجي فلسفيا عندما ننتقل من الكوجيتتو الحرفي إلى الكوجيتو الرمزي الذي ينفي عن سؤال الهوية الإعجابي ضرورة التساؤل

أصلا. كما يهمنا من جانب آخر تبين "الصورة" التي تنسجها المؤسسة الأمريكية بصدد "الآخر" (L'autre) على مستوى التخيل والمتخيل اللذين يمكن تشخيص الأساطيرية على ضوئهما: الآخر كصورة (Image) أولا، ثم كصورة بلاغية أو بيانية (Figure) بعد ذلك، وكما يعرض لهما (يعرضهما) الخطاب كملفوظ محايث بدءاً من صورة الهنود الحمر "المتوحشة"، وانتهاء بصورة الآسيوي "الدموي"، مرورا بصورة الزنجي (الأسود) "الدوني" إلى جانب ملامح أخرى لهويات متفتة لآخر قد يوجد في أفغانستان -حالة أفلام "رامبو"- أو يوجد في أمريكا اللاتينية، وكما تعبر عن ذلك أفلام لا تنتمي مباشرة إلى نمط سينما الحرب، وإنما تنتقل فيها موضوعة الحرب من كونها موضوعة مباشرة عندما نحيلها إلى المرجع مباشرة، إلى صيغة معدلة لرؤية إيديولوجية قوامها خطاب السخرية لمجرد السخرية والهزء والاحتقار والشماتة، وحينئذ تتحول هذه الموضوعة من كونها حربا متخيلة (في الخطاب) -إلى حرب "إيديولوجية" (في الملفوظ) من خلال خطاب التخيل ذاته.

إن أبرز سمة تطبع صورة الهنود الحمر المستحضرة في غالبية أفلام السينما الأمريكية هي صورة ذلك البدائى الذي ينبغي الأخذ بيده لينتمي إلى "مجتمع الحضارة"، ولذلك خولت السينما الأمريكية لنفسها أن تفكر في راهنية واقعها بأساطيرية مقنعة تفرض منطق المؤسسة الإيديولوجية تحت ستار "التفكير في العالم" و"تحريره".

وتدور غالبية هذه السينما حول خطاب مضاعف تتقابل فيه "قيم" متعارضة مشبوهة ليس بين الهنود الحمر -مثلا- و"السيوف الطويلة" (Les Langes Lames)، وإنما أيضا -حتى- داخل معسكر "البيض": ضابط مع الإبادة، وضابط مع نقل الهنود الحمر إلى مستودع (Réserve) أشبه ما يكون بالمعتقل أو الغيتو بعد "نزع السلاح" (!؟)، وتقف مثالية هذا الخطاب عند حدود ضمان الأكل والشرب للهنود الحمر، وكأن هؤلاء دواب وبهائم يكفيها "العلف"، في الوقت الذي تستولي جيوش "البيت الأبيض" (هيكل سكان أمريكا "البيض"!) على الأراضي والمزارع وأماكن تناسل الخيول وحيوان البيزون والسهول الخصبة باسم "قيم التمدن".

أما صورة الزنوج والسود عامة فهي صورة متعددة: تارة يقدم الزنجي كرجل مبادئ يقبلها منه الرجل الأبيض (وهي حالة نادرة وقليلة الورود إذ قورنت بالمتن الكبير الذي تشوه فيه صورة الزنوج السود بقصدية فاضحة)، ويظل هذا الزنجي في أغلب الأحيان سكيرا، يقبل على المخدرات -سوبر فلاي مثلا- ويقترف أعمال العنف ببساطة وسهولة. وهي صورة تنبع من دافعية عرقية شوفينية مفرطة تكاد تتحول إلى "نازية" هتليرية، لأنها سجينة رؤية تقوم على التمييز والتفرقة بين الأجناس على أساس القول بالحتمية والجبلة ومقولتي الخير والشر، الرجل الأبيض "خير"، بالسليقة لأنه أبيض (!)، والرجل الأسود "شرير" بالسليقة لأنه أسود، ولا يعترف به المجتمع

إلا بعد الاندماج "الثقافي" المشروط دينيا أولا، مدنيا بعد ذلك. وتنتهي قصص الزنوج السود في السينما الأمريكية غالبا بإعلان التوبة والاستقامة أو الموت أو الاستئصال، ولم تنج من هذه السيرورة (الصيرورة) سوى بعض الأفلام التي جعلت أبطال شخصياتها المتخيلة سودا -وهي نادرة على أي حال- كضباط جيش أو رجال مخابرات يتحول من خلالهم الزنجي الأسود إلى "بطل نمطي" يدافع عن "قيم راقية" في المجتمع الأمريكي، ويموت من أجلها أو يحيا كما تشخص ذلك أفلام سيدني بواتيي أو ريتشارد رودينتري أو داني كلوفر في الآونة الأخيرة وبعده مُوزغن فريمان وغيره.

ويقدم الزنوج السود من خلال غالبية هذه الأفلام ذات الرؤية المنسجمة مع تعاليم المؤسسة الرسمية بالولايات المتحدة في صيغة ذوات هامشية ومستلبة و"بهائم" يحولون المجتمع الأمريكي "النظيف" إلى "زرائب" و"حظائر" لإقبالهم على الجريمة والشذوذ والدعارة والمخدرات. أما حرب عصابات المدن فإن أبرز صورة تقدم حول "الآخر" هي صورة الأمريكي الذي ينحدر من أصول إيطالية و/آسيوية (صينية بالأساس)، أو من أصول أمريكو-لاتينية: إنه -أحيانا- "ذلك الثري" بفضل مضارباته وصفقاته اللامشروعة ورشوته للمؤسسة، أو -في الغالب- ذلك "الفقير" الذي يكون تابعا ومهيئا لتطبيق أوامر تأتيه من فوق. كما أنه ذلك "العصابي" الذي يقتل

لمجرد القتل والتلذذ، وبين هذه وتلك تنبثق صورة "العرابين" الذين يدعمون مجتمع الاستهلاك و"المشروعية". وبذلك يتحولون إلى ضحايا مؤجلين لأنهم يخلقون بفعل تنظيماتهم المسلحة وغيرها دولة داخل الدولة، ويكون موتهم بالتالي رهينا بتوازنات المؤسسة وتحالفاتها الظرفية مثلما هي "حياتهم" الموزعة بين السرية والعلنية، بين الشرعية واللاشرعية، ورهينا بتوازنات المؤسسة بكل "علاماتها" البيت الأبيض، الكونجرس، وكالة المخابرات...

إذا تركنا هذه التمفصلات التيمية الصغرى، فإن أبرز متن يمكن أن تكون فيه الحرب نموذجية دالة، إن لم تكن قوالب جاهزة، هو المتن الذي يتمظهر من خلال قصدية تشغيل حرب الفيتنام باعتبارها آخر حروب أمريكا خارج حدودها (كما جرت العادة) وخارج وطنها، وباعتبارها تنطوي على متخيل قابل للتفكيك، وفق ما أسميناه أساطير الحرب في الخطاب السينمائي. وقبل مناقشة ذلك بإيجاز نتساءل: ماذا نقصد بالأساطيرية؟

ينطلق تصورنا للأساطيرية -بالإضافة إلى ما طرحناه منذ البداية بصددها عامة- داخل الخطاب السينمائي من إمكان الربط بين التحليل الرمزي للغة الخطاب في تشخيص الفيلم، وتقديمها، والتحليل الأنثروبولوجي الثقافي، الذي نراهن من خلاله على اعتبار كل قصة سينمائية متخيلة هي رهينة بناء

سينمائي نجد أنفسنا مطالبين فيه بضرورة استخلاص مكونات رمزية تتحرك في خلفية الخطاب، وتتجاوز الدلالة الحرفية إلى دلالة مكثفة ومتعددة مفتوحة على عدة رسوبات وبقايا ثقافية مخزونة يختزلها الخطاب. وهكذا فإن فيلما مثل "سائق التاكسي" يضعنا أمام رمزية أساطيرية تتكون من ثنائية دالة قوامها التقابل بين "أسر" السائق داخل سيارته (التي تتحول إلى "تابوت" متجول) وانفتاحه على "مجتمع" متوحش بشكل ما يراهن بدوره على رمزية أساطيرية أخرى موازية للأساطيرية القابعة في ما وراء الخطاب التخيلي. كما يضعنا إزاء ثنائية التوزع بين العزلة الذاتية في غرفته (التابوت القار) والعزلة الجماعية في المدينة "المقبرة"، يحياهما مع الآخرين بتفاوت وتباين أحيانا، لكن بتشابه رغم ذلك، فلكل "كائن" (فرد) عزلته، وهو يعبر بطريقته الخاصة عن ذلك إلى حد الإحساس والسقوط في العبثية واللاجدوى، وكأن الأمر يتعلق بكائنات كافكاوية.

أما "صائد الغزلان"، فإن كثافة عنوانه المترجم إلى الفرنسية "سفر إلى أعماق الجحيم"، ثم رمزية عنوانه بالإنجليزية أصلا يجعلاننا نقف عند "شعرية" العناوين، وهما يتبادلان التقاطب التداولي: لماذا عجز (يعجز) البطل -في آخر الأسبوع بحثا عن "متعة" أخرى غير متعة الخمرة والغناء- عن صيد الغزال؟ أي "سفر" ذلك الذي يعنيه الملفوظ؟ أي جحيم؟ هل هو جحيم الأفران الملتهبة حيث كان

يشتغل رفقة أصدقاء قبل الذهاب إلى الفيتنام؟ هل هو جحيم الحرب حيث "ضاع" أحد الأصدقاء وأصبح يتاجر بنفسه في لعبة المسدس الموجه إلى الصدغ، وفقد آخر ساقيه ليتوج "بطلا"؟ هل هو جحيم المجتمع الأمريكي؟.

إن موضوعة الحرب تستجيب في مثل هذا السياق وبمثل هذه الكثافة لأكثر من مقاربة تحليلية واحدة، كما أنها تتحكم في إنتاج العديد من الدلالات انطلاقا من طبيعة الرؤية المحايثة التي يشخصها الفيلم من موقع الميتاخطاب كانتقاد للحرب وإدانة لها ولمنطقها في علاقة ذلك بالمجتمع الأمريكي أصلا كمرجع إحالي وسياقي في الآن نفسه، عندما ننطلق من (ونعود إلى) معمارية الفيلم ذاتها، وعلاقة ذلك بخطاب المؤسسة، خاصة عندما نفكر في "إشكالية" البطل و"ملحميته"، وعندما نفكر في الصراع بين الأطراف المتقابلة كذوات وعوالم، وصراعها مع قوى "الشر" التي توجد دائما -حسب منطق المؤسسة- خارج أمريكا. ومن ثم تتحول "البطولة" الأمريكية في الحرب (في الفيلم) إلى بطولة "نموذجية" (Exemplaire) تحتكم إلى "بنية تلقين"، وتؤطر أطروحة ما بالمعنى الإيديولوجي، وتتمثل هذه "الملحمية" من خلال تقديم فضاءات الرعب والفجيعة التي تنتصر فيها الشخصيات رغم شراستها، كما تتمثل في تقديم أبعاد مختلفة لهذه الشخصيات ليس أقلها الإحساس بالعبث واللاجدوى انطلاقا من شروخ

النفس وتشتتها. غير أن هذا الملمح لا يمنع من اعتبار موضوعة الحرب في هذا البعد -بحثا عن بلاغة ممكنة- "تورية" لتغطية تناقضات الذات وطمسها في الواقع المعيش. فالشخصيات لا رابط بينها سوى التسامي أو التصعيد. ولعل شخصية الجندي (المحارب) الذي يقامر بحياته في أقبية الموت السرية في سايغون بمسدس محشو برصاصة واحدة قد تنفجر وتقتله في أي لحظة طائشة هي أبرز شخصية تقوي شحنة البعد الأساطيري للخراب والموت المؤجلين عندما تعاد إلى الواجهة بنية التوزع بين لحظتين متداخلتين قد يكونان هما العقل والجنون أو التذكر المستحيل والنسيان المتعمد أو التيه المقصود لذاته ضدا على الهوية العصية، خاصة عندما نتخذ الاسم منطلقا لاقتراح سيميائية في تفكيك الإيحاء بانتمائه إلى أقلية تتحدر من أصول مهاجرة من أوروبا الشرقية (مشهد سؤال الطبيب في المستشفى وعجز الشخصية عن التذكر، ثم السؤال عن "هويته" العرقية).

إن ما يفهم من خلال النماذج السينمائية المذكورة وغيرها هو أن مصدر "الشر" هو "الآخر" دائما، سواء كثقافة وسلوك، أو كفضاء ثقافي، لذلك فإن شخصية "رامبو" مثلا تقدم لنا نموذج بطل شبه تراجيدي، يحتفظ في أعماقه برعب الحرب، وعندما تدعوه الضرورة، يعود هذا الرعب إلى سابق ديدنه. وإذا كان رامبو يؤكد هذه البطولة المأساوية من

باب التغني بأمجاد "البويز"، فإن "رامبو2" يتخذها وسيلة لصب غضبه على المجتمع الأمريكي في "الداخل" انتقاما من بيروقراطية المستفيدين من الحرب دون اشتراك فيها. أما "رامبو3" فينقل الحرب (الموروثة كعنف ذي طابع بسيكوباتولوجي) إلى خارج معادلة أمريكا مقابل الفيتنام، أي إلى أفغانستان كخط فاصل بين "خطر الشيوعية" و"أمن المجتمع الأمريكي"، وذلك بالإحالة على مرجعية حرب باردة يصبح فيها "العالم الآخر" -دائما- طُعما وضحية للتناقض بين عظميين لم يعرفا (ولن يعرفا) كيف يرتبان أمور بيتهما، فيسقطان التناقض بينهما على الغير ("آخرهما" الذي يظل طي النسيان إلى الأبد وسيظل)، ويصب في ذلك أيضا فيلم آخر لسلفستر ستالون هو "روكي3"، حيث ينتصر الملاكم الأمريكي على الملاكم السوفياتي (بحضور غورباتشوف).

3- بعض خلاصات

لما كان المجتمع الأمريكي مجتمعا استهلاكيا، فإن موضوعة الحرب -كما يبدو وفيما يبدو- قد اتخذت طابعا تسويقيا لتحميس "الشعب" الأمريكي، وضمان تراكم عدائه للآخر في سوق القيم الرمزية الأسطورية، (تمجيد القوة، نشدان التفوق، قيادة العالم) والمراهنة في ذلك على فائض القيمة لاستغلاله في أية لحظة حرجة تفرضها النزعة النفعية (البراغماتيزم) إلى حد السقوط في الابتذال

والشعبوية بخلق بُطولة وهمية خارج/داخل المجتمع الأمريكي ذاته. هذا في الوقت الذي تكشف هذه الموضوعة في تجارب أخرى عن أبعاد مغايرة إلى حد ما، من ذلك ما نجده (كنا نجده) في الاتحاد السوفياتي (سابقا) أو سينما الحرب العربية (السينما الجزائرية مثلا)، على أن الأمر يتعلق بأساطيرية أخرى تختلف عن أساطيرية السينما الأمريكية. ويتضح هذا الاختلاف عندما يتقابل الخطاب الاستراتيجي في السينما الأمريكية الذي يراهن على متخيل العنف المنظم تجاه "الآخر" مع خطاب "رومانسي" يحاول أن "يقلب" السينما (على غرار قلب ماركس للفلسفة الهيجلية). وتؤكد هذا البعد عدة تجارب عالمية تسعى إلى تقريب الذات من التاريخ الحقيقي للصراع بين المعسكرات والإيديولوجيات والثقافات.

❖ ❖ ❖

كعادتها انفردت **منشورات الزمن** بالتعاطي بجدية وحرفية مع صدور **مدونة الأسرة** فأصدرت كتابا يتناول بالتحليل ما أتت به المدونة من جديد بقلم مجموعة من خبراء المادة بالإضافة إلى نص المدونة كما هو صادر بالجريدة الرسمية.

الكتاب في **304** صفحة من القطع الكبير وبسعر **40,00** درهما



السينما والشعر
مقاربة نظرية عامة

1- على الرغم من عدم وجود علاقة بينة وصريحة بين السينما والشعر بالمعنى الدقيق على غرار العلاقة التي نجدها، مثلا، بين الأدب والسينما، بين السينما والتشكيل. بين السينما والموسيقى، بين السينما والمعمار أو بين السينما والاقتصاد والإيديولوجيا، ثم بين السينما والثقافة؛ فإننا قد نفترض إمكان قيام هذه العلاقة، نظريا على الأقل، وذلك من خلال ما تقدمه بعض النظريات العامة، ومنها نظريات اللغة بالمعنى اللساني وما يتضمن ذلك من مستويات التفكير في طبيعة هذه اللغة، باعتبارها أداة ووسيلة تعبير وتواصل وتفاعل على أساس افتراض مجموعة من المفاهيم الخاصة بالدراسة اللسانية للغة بالمعنى الوصفي والنظري والتداولي أولا، ثم السعي بعد ذلك إلى إسقاط هذه المفاهيم على اللغة السينمائية واكتشاف طبيعة التعبير فيها والاهتداء إلى ما يمكن أن يتخذ سمات الشعرية فيها ثانيا. ولعلنا لن نجانب الصواب في شيء متى انطلقنا، في البداية، من كون "اللغة" السينمائية،

اللغة في السينما، أو لغة السينما، تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامة وفي اللغة الشعرية بخاصة، ومنها: الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الانزياح، وهذا ما يوحد بين أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد أيضا. غير أن هذا وحده غير كاف وليس هو المجال الوحيد الذي تتقاطع فيه آليات التفكير والتنظير الخاصة بالسينما والشعر، ففي عملية-عمليات التلقي المركبة والمتراكبة التي تمارس تجاه أي متن سينمائي، تجاه أي فيلم بالتحديد، بغض النظر عن نوعه ونمطه، تبرز عدة قضايا تقربنا ليس فقط من السينما والشعر، بل تتجاوز ذلك إلى اعتبار عدة أفلام بمثابة إنجازات شعرية، إما بصفة كلية كما يعبر عن ذلك فيلم "سفر إلى أعماق الجحيم" لمايكل شيمينو، أو بصفة جزئية كما نكتشف في فيلم "يرقص مع الذئاب" لكيفن كوستنر: نقول "إنجازات شعرية" دون أن نحيل على الشعر بالمعنى الحرفي الذي نعرفه تقليديا من خلال موسوعتنا الثقافية-الجمالية، ذلك أن مفهوم الشعر ذاته قابل للعديد من التصورات بالنسبة إلى كل أدب وكل ثقافة وكل مرحلة تاريخية، بل كل تاريخ ثقافي. وعندما نقول "إنجازات شعرية" فإننا نتصور، أو نفترض على الأقل، أن طبيعة المحكي (le récit) التي يستند إليها نظام اشتغال هذا الفيلم أو ذاك تستدعي التأمل من زاوية القصة (l'histoire) التي تروى (تحكى، تسرد)، مثلما في فيلم "درس البيانو" لجان كامبيون،

من زاوية الشخوص التي تتحرك في ثنايا هذه القصة، ثم من زاوية الفضاءات التي تجري فيها الأحداث والوقائع إلى جانب مستويات ومظاهر أخرى من نظام الفيلم كالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وزاوية نظر المخرج ورؤيته للعالم الذي يحركه ويستشفه. من ثم، لا نتحدث عن "الشعر"، بل عن درجة "الشعرية" ودرجة "التشعير" (Poétisation) وهما تتلاحقان وتتلاقحان عبر ما هو "شعري" كما تفعل ذلك عدة أفلام ذكرت منها فيلم "سفر إلى أعماق الجحيم"، ويمكن أن أضيف نماذج أخرى من أفلام السينما التعبيرية في إيطاليا وأفلام السينما الجديدة في فرنسا. وقد نذهب بعيدا فنشير إلى أفلام سيرجيو ليوني المنسوبة إلى سجل "الويسترن"، مثل: "من أجل حفنة من الدولارات" و"من أجل دولارات أكثر" قبل أن يتلقف ذلك الممثل الأمريكي كلينت إيستوود ويسير على خطاه وينسج على منواله، كما يمكن أن نشير إلى بعض الأفلام العربية مثل فيلم "طوق الحمامة المفقود" أو "يا سلطان المدينة" (تونس)، أو أفلام محمد ملص من سوريا كفيلم "الليل" مثلا، دون أن تغيب عنا بعض أفلام يوسف شاهين كفيلم "المهاجر" وفيلم "المصير".

2- إن الأمر يتعلق، إذن، بظاهرة محددة هيّ ظاهرة الكتابة السينمائية باعتبارها كتابة لها بناء و"نحو" وتركيب أسلوبية وبلاغة وتلفظ، وفي هذا تقترب هذه الكتابة، من خلال نظامها اللغوي التعبيري وسائر أنظمتها الإشارية، من اللغة الشعرية،

خاصة على مستوى تمفصل الصورة بالمعنى البياني والبلاغي على أساس التمييز، في الوصف والتحليل والقراءة النقدية أو المقاربة التفكيكية لمتواليات الفيلم ومقاطعه ووحداته، بين الصورة بالمعنى الحرفي (L'image) والصورة بالمعنى المجازي (La figure)، وحينئذ قد تتحول بعض الصور أو اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنايات كالتي نجدها في الشعر واللغة الشعرية أصلا. وهنا ينبغي أن نضيف إلى خصائص الاقتصاد والكثافة والإيحاء والانزياح التي ذكرتها في البداية خصائص الخطاب والملفوظ، وقبلهما وبعدهما، خصائص "النص". وهنا نحتاج إلى طرح العديد من الأسئلة الإجرائية، في مقدمتها: هل اللغة السينمائية "لغة"؟ هل هي لغة طبيعية أم لغة اصطناعية؟ ما هي شروط إبداعية هذه اللغة؟ هل هي شروط توفرها على صورة سينمائية فقط كما هي في حد ذاتها، أم تتدخل فيها قدرة وسلطة المخرج في بناء المعنى والدلالة ثم قدرة وسلطة المتفرج-المتلقي في توليد ذلك؟

لن نتمكن من الإجابة بشكل مقنع دون استعادة ما يمكن أن نعتبره بويطيقا السينما عامة، أو بويطيقا الفيلم على الأقل، ذلك "العلم" المحتمل لمقاربة قوانين اشتغال الخطاب السينمائي من حيث هو "قصة" (سرد، حكي)، ومن حيث هو "نص" (له بداية ونهاية، له انغلاق ثم انفتاح على مستوى المشاهدة والقراءة ثم التأويل)، ثم من حيث هو "ملفوظ"، أي

"قول" رهين بمتكلم واحد هو المخرج أو بعدة متكلمين كالشخوص مثلا، ورهين بسياق ثقافي، جمالي وإيديولوجي. وهو علم لن يستقيم دون بناء نماذج تصورية وصفية تساهم فيها اللسانيات بكل مدارسها واتجاهاتها المتلاحقة، خاصة اللسانيات البنيوية واللسانيات الوظيفية واللسانيات التوليدية واللسانيات التداولية، إلى جانب مساهمة لسانيات الخطاب ولسانيات النص اللتين تنحدران، في مجمل فرضياتهما، من اللسانيات البنيوية، ومعهما لسانيات التلفظ، وذلك من خلال مفاهيم الدال والمدلول والتدال والدلالة والإبداعية والإيحاء والمقصدية. وكلها مفاهيم تنبأت بها، نسبيا، لسانيات سوسير ومن جاء بعده، وتلقفتها وأحكمت صياغتها اللسانيات التوليدية، غير أن بويطيقا السينما والفيلم، ثم كل هذه اللسانيات المذكورة متى لم تُشفع بسرديات الخطاب السينمائي لن تكفي، تلك السرديات التي من شأنها أن تضيء جوانب المحكي في هذا الفيلم أو ذاك، بما في ذلك الفيلم الإشهاري أو الفيلم الوثائقي أو الفيلم التسجيلي، وهي أنماط سينمائية تصاحبها أنظمة إشارية وخطابات موازية، كالتعليق مثلا، تذكي شحنة الشاعرية فيها. ونذكر هنا، على سبيل المثال، أفلاما مثل "مانهاتن" لوودي ألن أو فيلم حدث مرة في الغرب لسيرجيو ليوني أو فيلم **العراب** لفرانسيس فورد كوپولا، من خلال شذرات محددة قد تكون صورا ومتواليات قائمة

الذات، وقد تكون لقطات موحية من خلال موسيقاها ومؤثراتها الصوتية وألوانها أو حواراتها، بل أيضا من خلال الإنارة والحركة، والأمثلة كثيرة في هذه الأفلام وسواها، يكفي أن نستدل على ذلك باستعمال اللونين الأبيض والأسود في فيلم "**مانهاتن**"، أو الموسيقى التي ارتبطت بالمواجهات في فيلم سيرجيو ليوني المذكور.

3- إن مفهوم الشعرية هنا يتحول إلى لحظة من لحظات تمفصُل الفيلم واستعماله للصورة السينمائية، من خلال لقطة واحدة أو عدة لقطات متتالية، استعمالا مجازيا، وبالتالي، عندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أن هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطي الخطي المتبع وتلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة -لقطات مكثفة تعمق مرسلة الفيلم من خلال إلقاء الضوء على حدث ما أو إضاءة بعض أبعاد الشخوص كما نعثر على ذلك، مثلا، في أفلام من عيار "أوت أوف أفريكا" أو "درس البيانو": إن الأمر يتعلق، في هذا المضمار، بانزياح (Ecart)، كما تتصور ذلك الدراسات اللسانية-البلاغية في مجال الأدب العامة ولغة الشعر خاصة. وعندما نقول "انزياحا"، فإننا نعني حدوث نوع من الاستبدالية (Substution) على مستوى التركيب في "جُملة" الفيلم الكبرى (انظر: تـ. تودروف، مادة نص (بالفرنسية)، في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، سوي، ط. 1، باريس، 1972.

ص349). وهو ما نجده تقريبا لدى أ. جوليان غريماس وجوزيف كورتيس عندما يعتبران الصورة عامة، في الأدب على وجه الخصوص، بمثابة وحدات مستقلة داخل الخطاب على مستوى التعبير، بالإضافة إلى أنها توليفات بين عدة مستويات يتفاعل فيها جانب الشكل مع جانب المحتوى (انظر: القاموس المنطقي لنظرية اللغة، مادة صورة بلاغية، هاشيت، باريس 1979، ص. 149/148)، أما الصورة في حد ذاتها، فإنها، حسب المنظرين المذكورين، دالة تحمل في ثناياها ما تراهن عليه في عملية التواصل الأولى عندما تلجأ إلى التكثيف والمجازية.

4- لقد فرض علينا إشكال علاقة السينما بالشعر مثل هذا التحليق والسفر النظري المطول نسبيا، وأمكن على ضوء ما أشرنا إليه أن نقف عند مجموعة من المقومات الخاصة بما نسميه بويطيقا السينما، سواء على مستوى قوانين اشتغال الخطاب السينمائي، وعندئذ تتحول هذه البويطيقا إلى نظرية واصفة، أو على مستوى بعض مظاهر اشتغال هذا الخطاب، وعندئذ تتحول الشعرية إلى سمة أسلوبية إنجازية من خلال ما توفره الكتابة السينمائية تقنيا في التصوير أو التوليف الفيلمي بعد ذلك باعتبار التوليف (Le montage) بدوره "كتابة" أو "إعادة كتابة"، على أساس أن هاتين "الشعريتين" قد تتفاعلان فيما بينهما عند ممارسة تحليل الخطاب السينمائي ومقاربته. وفي هذا الإطار تندرج العديد من "الشعريات الصغرى" (Micro-poétique)، منها:

"شعرية" ملصق الفيلم، "شعرية" عنوان الفيلم، "شعرية" افتتاحية الفيلم، وتمهد كلها، في شكل عتبات نصية أولى، لاقتحام أجواء هذا الفيلم، إجرائه وسيرورته. كما يمكن الحديث عن "شعرية" سِنْخية خاصة بالحوار في بعض اللقطات-المفاصل التي تتجاوز حدود التسريد (Narrativisation) والإخبار والتقديم إلى الحفر في المستويات النفسية العاطفية، الإيديولوجية والثقافية، بل والسياسية، بالنسبة لـ"موضوعة" الفيلم.

البويطيقا، بهذا، أفق لتغذية التحليل، و"الشعرية" أفق لتغذية الخطاب السينمائي وتقوية حمولاته والارتفاع به إلى ما هو أبعد من التواصل البصري العابر. من ثم: تلجأ بعض نماذج أفلام السينما التعبيرية، مثل أفلام برغمان في السويد، إلى هذه الشعرية لمواجهة السينما النمطية. الشعرية، إذن، قبل أن تكون أسلوبية تتبع، في اختيار بالنسبة للمخرج ولأسلوبه الخاص أحيانا، أو بالنسبة لأسلوب يجمع بينه وبين غيره متى تحدثنا عن "اتجاه" أو عن "حركة" أو "مدرسة"، عن "موجة" أحيانا، وهي أيضا مسافة تستدعي مساهمة المتفرج-المتلقي في التحليل والقراءة والتفكيك والتأويل. وهنا نفتح الأبواب على كل مصارعها الممكنة والمحتملة، بالمعنى النظري -المنهجي- الإجرائي، لنربط عملية تلقي الفيلم بما تقترحه نظريات التلقي المختلفة، خاصة نظرية التلقي الألمانية إلى جانب اقتراحات أ. إيكو الذي يركز على مفهومي "السيناريو" و"الموسوعة" تطويعا

لما سمته مدرسة كونستانس "أفق الانتظار" (L'horizon d'attente) كمعرفة وممارسة تتحكمان في الذوق وإدراك جمالية المقروء والمشاهد والمسموع، وهذا ما يعتمد في "نص" الفيلم السينمائي.

إن الشعرية، بإيجاز، دعوة للمتفرج-المتلقي، من خلال أفق الانتظار هذا، لينخرط، بكل ما يملك من استعدادات وقدرات سلوكية، نفسية، اجتماعية، ثقافية وفنية، إيديولوجية أيضا، في إجراء (Procès) الدلالة المتعددة للفيلم عامة ولوحدات بعينهما تساهم في هذه الدلالة الثانوية في طيات الخطاب السينمائي من خلال ما يقترحه من مجازات واستعارات وكنايات، شأنه في ذلك شأن الخطاب الشعري، عبر مستويات الكثافة والإيحاء التي تتوسل بها اللغة الشعرية، عادة، باعتبارها لغة ثانية كما يقول بذلك يوري لوتمان (انظر كتابه: **بنية النص الفني**، غاليمار، باريس، 19): لغة تقدم هذه المجازات والاستعارات والكنايات بنية تتجاوز المتن الفيلمي إلى ذاكرته ورمزياته ومتخيلاته، بدءا من ملصق الفيلم وعنوانه وموضوعاته الكبرى والصغرى وانتهاء بأطروحته ورؤيته للعالم: نتحدث عن "الشعرية" وعن "سمة الشعرية" (Poéticité) باعتبارهما إبدالين (Paradigmes) من إبدالات واردة تحتكم إليها اللغة الشعرية ثم السينمائية في التواصل والتفاعل والتلقي المحتسب على غرار لغات أخرى، بما في ذلك، أحيانا، لغة التخاطب اليومي ولغة الأدب ولغة التشكيل، بل حتى لغة "الشعارات" السياسية أحيانا أيضا. ويؤكد هذا على

أن ما نسميه "الشعر"، ما نسميه "شعريا"، ليس مقصورا على الكتابة الشعرية وحدها بمعناها المؤسسي الجاف والثابت الذي لا يقهر. فالشعر يقيم بيننا ويقتحم حياتنا وفضاءاتنا، في اللغة والخطاب والتلفظ، في الدعاء الديني وفي تلاوة النص القرآني والأمداح النبوية، في الأغنية والإشهار والإعلان، في بكاء الميت ورثاء المفقودين، في الخطابة السياسية والبرلمانية، في التجارة والبيع والشراء، في أسماء الناس والحيوانات والمدن والشوارع والأحياء والحدائق والساحات.

5- إن ما سعيت إلى طرحه إلى حد الآن من زوايا نظرية متعددة لا يحول دون تصور قضية أخرى تتعلق بهوية الشعر وطبيعة السينما وما يمكن أن يتحقق بينهما من تعالقات، خاصة عندما نركز على سمة السرد التي تخترقهما معا في العصر الحديث، منذ القرن الخامس عشر، على الأقل، إلى الآن، بعد أن كانت خاصية مرتبطة ببعض الشعر كشعر الأساطير والملاحم والسير الشعبية. كما يمكن أن نشير إلى نماذج من شعرنا العربي الجاهلي من خلال المعلقات والعديد من الشعر المخضرم والشعر الإسلامي ثم الشعر العباسي على يد أمثال المتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي فراس الحمداني.

أما بالنسبة للشعر العربي الحديث، فهناك العديد من النماذج التي يمكن استحضارها في الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي والشعر الوطني الاجتماعي، كما تؤكد ذلك قصائد

ونصوص محمود سامي البارودي ومعروف الرصافي وخليل مطران وإيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد وأبي القاسم الشابي، دون أن يغيب عنا شعراء المغرب الأقصى من أمثال علال الفاسي وعبد الكريم بن ثابت ومصطفى المعداوي، خاصة عندما ننظر في شعرهم من منظور ما نسميه، فرضيا، سرديات النص الشعري في علاقتها مع البويطيقا النصية. فكل هؤلاء جربوا واتخذوا مطية السرد وسيلة من وسائل الأداء الشعري بحيث يحس المتلقي وهو يمارس فعل القراءة المحايث كمن يشاهد فيلما مطولا أو فيلما وثائقيا، غير أن هذا التعالق المفترض يظل، رغم كل هذا، مجرد اقتراض (Emprunt) متى قورن بالتفاعل المادي بين السينما والشعر كأفق للحداثة والمغايرة والتجريب، منذ نهاية الأربعينات من القرن الأخير من الألفية الماضية عندما نستعيد شعر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وأحمد عبد المعطي الحجازي وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة وأدونيس ومحمود درويش ومحمد علي شمس الدين ومنصف الوهابي، ونقرأ شعرهم الذي يعتمد ما نطلق عليه القصيدة السردية لتحقيق وتحيين شعريتها في الكتابة أولا، ثم في الإلقاء والإنشاد بعد ذلك: يكفي هنا أن نشير إلى بعض عيون شعر السياب كـ"المومس العمياء" أو قصيدة "أحمد الزعتر"

وقصيدة "الأرض" ثم "مديح الظل العالي" وغيرها بالنسبة لمحمود درويش أو قصيدة "نقطة من دم المحارب الحزين" لمحمد علي شمس الدين. وهي قصائد-نصوص تطرح بحدة مسألة تعالق السينما -الشعر بالمعنى الوظيفي- التداولي على أساس ربط ذلك، إجرائيا وإشكاليا-منهجيا، بما يصطلح على تسميته، في الدراسات البويطيقية المعاصرة، بمظهر التفاعل النصي أو التناص، أي حوار النصوص الحاضرة-الغائبة فيما بينها وهي تتمظهر في نص بعينه لدى هذا الشاعر أو ذاك، وذلك منذ أن مهد لهذا المفهوم أمثال ميشيل آريفي (M.Arrivé) وجوليا كريستيفا (J.Kristiva) وميشيل ريفاتير (M.Rifaterre)، وطوره أمثال جيرار جنيت (G.Genette) في عدة كتب له أبرزها طروس (1983). وهو نفس المظهر النصي الذي انتبه إليه واهتم به الدارس الروسي ميخائيل باختين من خلال ظاهرة الحوارية (Le dialogisme)، على أنه يمكن توسيعه ليشمل دراسة التفاعل بين عدة ظواهر فنية منها السينما والشعر من منظور عناصر اللغة والخطاب وسواها، وعلى ضوء التفاعل النصي أو التناص أو الحوارية يمكن أن نفترض أن العديد من النصوص الشعرية العربية عموما، ومنذ العصر الجاهلي إلى الآن، قد استدرجت، بشكل لا إرادي أو محتسب، واستلهمت ما يمكن أن يعتبر منظورا سينمائيا. وحتى لا نطيل سنكتفي بأمثلة من الشعر المغربي المعاصر الذي تتفاعل فيه اللغة الشعرية مع اللغة السينمائية عن قصد أو غير قصد.

أ- يقول الفقيد أحمد المجاطي:

"كان حين يزور المدينة
يطرق بابي
أعد له قهوة العصر
يكتم سعلته
أتسور بالنظر الشزر
قامته المديدة
كأن يمنحني بسمة
ويرامق منعطف الدرب
من كوة النافذة
كنت أترك مفتاح بيتي
له
تحت آنية الزهر..."

من نص: ملصقات على ظهر المهراز،
ديوان الفروسية، 1987، ص. 46.

ب- يقول المرحوم الخمار الكنوني:

"كان يعقد مجلسه لينظّر
قلّب أوراقه
وهو يمسح لحيته
ويدخن غليونه الأبنوسي..."

ديوان رماد هسبريس، 1987، ص. 72.

ج- يقول أحمد بلبداوي:

"حين جلسنا نتجاذب أطراف القول
كان اليوم الأغبر يسّاقط من جرس عُلّق
في مئذنة المسجد
قال أبو النصر الجائي:
حين أحدثكم لا أعطيكم إلا نصف كلامي،
والنصف الثاني أتركه للفطنة..."

ديوان سبحانك بلدي، 1979، ص. 51.

د- يقول المهدي أخريف:

"في الفجر
لملمت القروية
من بين الأعشاب الجهمة
آخر البقول
حملت إلى السوق
انتظار شيخوختين وطفلا
وحطت تبيع..."

ديوان باب البحر، 1983، ص. 46.

هـ- يقول عبد الرفيع الجواهري:

"يشرب مسعود قهوته ويدخّن
يشرب كأس كآبته ويدخّن

مرّ طعم القهوة

مرّ طعم الأيام

وطن مرّ..."

ديوان شيء كالظل، 1994، ص. 99.

إنها جملة مقاطع تذكر رأسا بالكتابة السينارية التي تستدعي تفصيل اللقطات والمشاهد رغم النفس "الأدبي" الذي يغلب عليها. وهي نفس السمات التي يمكن أن نعثر عليها متفرقة بشكل شذري في نصوص أخرى لشعراء مغاربة آخرين غير الذين أشرت إليهم والذين توحد بينهم عدة مقومات في مقدمة ذلك التجايل الذي يجعلهم يتعاملون مع السرد بطريقة تقطيعية تشبه "لغة" السينما أو الكتابة السينمائية. وهذا ما نجده في شعر محمد الأشعري بغزارة من خلال مختلف دواوينه، خاصة ديوانه **سيرة المطر** (1988، ص. 78)، ونسوق للتمثيل على ذلك قوله في نص بنفس اسم الديوان:

"كان الصباح طريا

وحفيف الصنوبر مستيقظا

والديوك النشيطة تستقبل المطر المتردد

مفعمة بالأهازيج.

في الفناء المكسر بالفرن والخوخة اليابسة

كنت مرتعشا أتودد للأم

حتى نؤجل يقظة هذا الصباح

بينما انصرفت لفطائرها عابسة..." (ص. 15).

ويقول في نص **قطار الثامنة**:

"ينفلت المقهى من كسل الصبح

ويستلقي بين الشارع وضجيج المارة

مفتوحا لتحايا عابرة

وبقايا ضحك من ليلة أمس

الساعة في وجه المبنى الحجري

متوقفة عند حدود العاشرة

والشرطي المتثائب يبدأ حصته بصفير مرتبك

ويغازل امرأة تتزين في مرآة سيارتها" (ص. 55).

ونجد لدى شعراء التسعينات عدة نماذج شعرية تذكر بهذا المنحى على مستوى الكتابة الشعرية التي تراهن على الكتابة السّينارية من خلال التقطيع الذي يشبه إلى حد بعيد التقطيع التقني (Le découpage technique) الذي تستند إليه كتابة السيناريو، وهذا ما تعبر تجربة شعراء أمثال: عبد الدين محروش، عزيز أزغاي، جلال الحكماوي، حسن الوزاني على غرار شعراء سبقوهم مثل: حسن نجمي ومحمد بوجبيري، دون أن ننسى شاعرات مغربيات معاصرات من جيل التسعينات أيضا كثريا ماجدولين والزهرة المنصوري وغيرهن، ولعلنا

سنجد في أحدث إنجاز شعري للشاعرة عائشة البصري ما يؤكد مجمل ما ذهبنا إليه كما يعبر عن ذلك ديوانها البكر **مساءات** (م. دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001، 111 صفحة)، إما بشكل مقطعي أو شذري، ونستدل على ذلك بمقطع نموذجي من نص **ظل** (ص. 52 - ص. 56) حيث تكتب الشاعرة قائلة:

"على الرصيف
الآخر
امرأة وحيدة
تقف
يثقل الندى جفنيها
تعزف الريح
بشالها الكحلي
تلوك بالانتظار
ليلها..." (ص. 54).

إنها ظاهرة فنية جمالية وإبداعية تتجاوز حدود التناص أو التفاعل النصّي بالمعنى الحرفي إلى معانقة التجريب وانفتاحات الكتابة الشعرية على كل أرباض اللغات والكتابات والخطابات بشتى أصنافها وسجلاتها، ومنها اللغة والخطاب السينمائيان اللذان يعدّان من أقوى هذه اللغات والخطابات وأقدرها على التكثيف والإيحاء والترميز،

خاصة عندما نقرن ذلك، مقصديا، باستراتيجية "التشخيص"، علما بأن ما يسعى إليه الشعر المغربي المعاصر، وهو يستثمر الكتابة السينمائية، على غرار استثمار الكتابة القصصية والروائية لذلك، من خلال تجارب محمد برادة، أحمد التوفيق، بنسالم حميش، يوسف فاضل، محمد عز الدين التازي، محمد الهرادي، الميلودي الحمدوشي، كمال الخمليشي، يرتبط بأفق الحداثة النصية بقدر انفتاحه على السير ذاتي والذاتي واليومي والعابر والبصري، مما يوفر للمتلقي-القارئ إمكان التفاعل مع لغة النص مستقلة، ربما، عن موضوعته المركزية أو موضوعاته الصغرى التابعة لها، وهذا مجال آخر للتحليل والمقايسة.

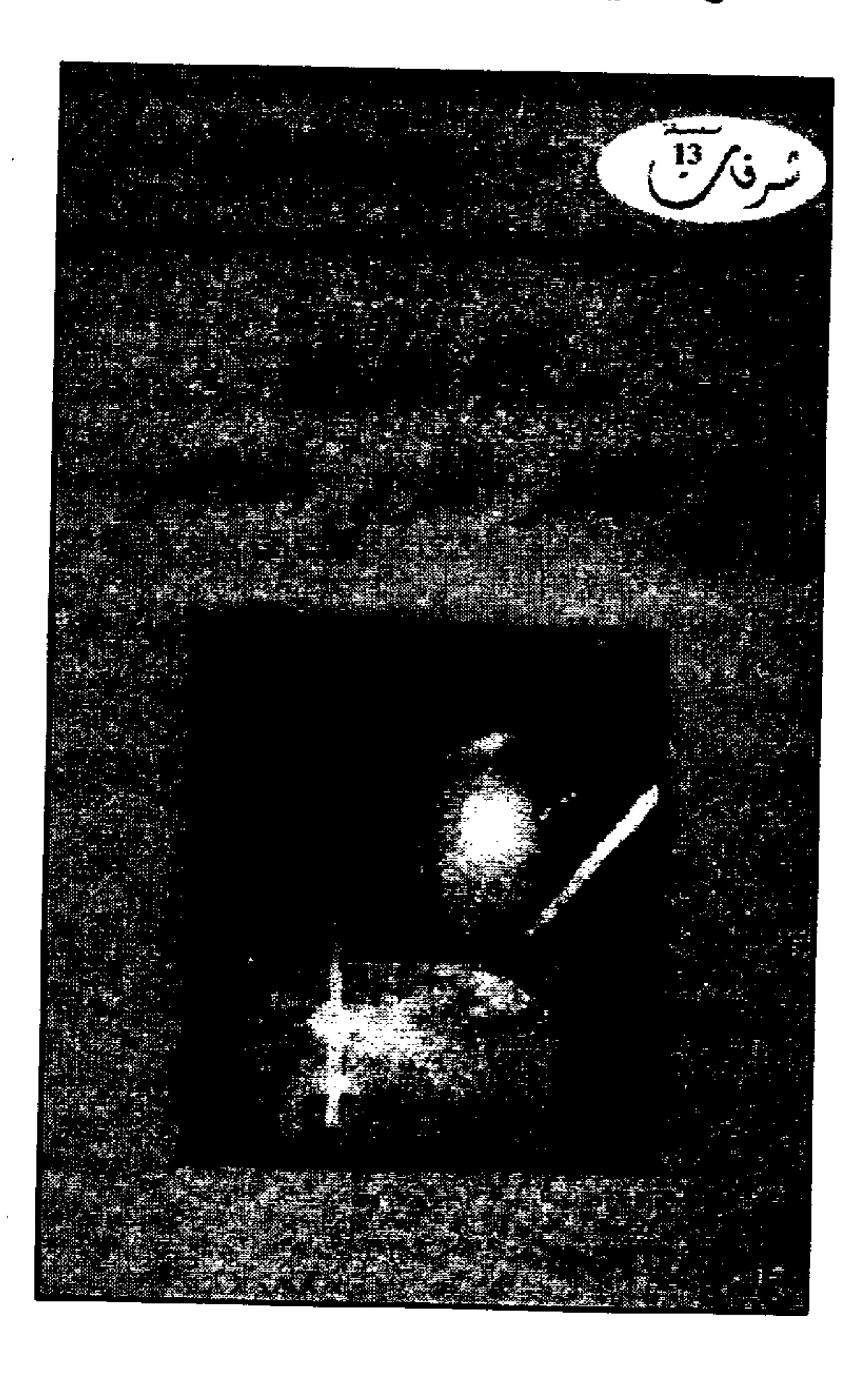
6 - لن أختم هذا التحليل النظري العام دون أن أعرج على إشكال آخر يعكس سمات التفاعل بين السينما والشعر من خلال عدة وقائع رمزية في تاريخ السينما كما تؤكد ذلك أفلام أنجزت من سير حيوات بعض الشعراء أمثال "رامبو" و"ڤرلين" أو شعراء كتبوا السيناريو مثل "لويس أرغون" و"جاك بريڤير" إلى جانب شعراء مارسوا الإخراج السينمائي مثل: "إيڤتو شينيكو" في روسيا و"ع. لقطع" و"ح. المفتي" في المغرب، لكن أبرز تجربة معاصرة نشير إليها هي فيلم "ساعي البريد" (1997) للمخرج رد فورد الذي أنجز انطلاقا

من سيرة وحياة الشاعر "پاپلو نيرودا" التي كتبها روائيا "أنطونيو سكارميتا". وبالنسبة للمغرب قد نشير، إجمالا، إلى بعض الأفلام التي تتوفر على بعض سمات الشعرية كفيلم "الشركي" (1975) لمومن السميحي، وفيلم "جرحة في الحائط" (1976) للجيلالي فرحاتي، وفيلم "الحال" (1981) لأحمد المعنوني، وفيلم "عابر سبيل" (1981) لمحمد عبد الرحمان التازي، على أن أبرز تجربة تتحقق فيها شعرية الفضاءات والشخصيات هي فيلم "حلاق درب الفقراء" (1982) للمرحوم محمد الركاب من حيث المراهنة على توظيف الصوت واللون والمؤثرات لتحقيق نوع من الشعرية التي تمتزج فيها واقعية السينما الإيطالية مع الواقعية الشعرية التي بشرت بها رواية أمريكا اللاتينية وتحققت في فيلم "الجنوب" (1983) لفيرناندو سولانا. بهذا تكون السينما قريبة من الشعر، لكنها تخلق شعريتها الخاصة، مما يؤكد أن العديد من الأفلام التي عبرت التاريخ الثقافي الطويل للإنسانية تتخذ صفة قصائد بصرية يمكن مشاهدتها وقراءتها وكأنها قصائد تمتلك إيقاعها من خلال قصتها وأحداثها وبنائها. نعم، إن السينما تشبه الشعر، ويكفي أن نذكر بمفهوم الإيقاع نفسه الذي يجمع بين الشعر والسينما كما يجمع بين الشعر والموسيقى، وهكذا ننتصر في النهاية للرأي الذي يقول إن هناك حدودا تقنية كثيرة بين

السينما والشعر، كالتي بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، لكنها سرعان ما تختفي عندما يتحول إلى سمفونية تشاهد كما تسمع، وعندما نتحدث عن الإيقاع هنا أو هناك نتحدث عن الشحنة الموسيقية (La musicalité) التي تلغي الحدود الآمنة بين السينما والشعر، وبين السينما وكل الإبداع، أليست السينما، بعد المسرح، هي الشعر نفسه، وكل فيلم قصيدة؟

◆ ◆ ◆

صدر حديثا للأستاذ محمد الشيخ:



صورة فنان:
فيديريكو فلّيني (1920-1993)
ولد ومات في روما، أو الوحش الوديع

1- ما يشبه سيرة ذاتية:

عندما أقبل (ف. فليني) إلى عالمنا سنة 1920 (20 يناير)، لم يكن يدري -كغيره من كبار الفنانين والمبدعين العباقرة، في مجال السينما طبعا، شأنه في ذلك شأن (شارلي شابلن) مثلا، أو (شادي عبد السلام) عندنا- أنه سيقع في قبضة اللغة السينمائية، لغة الصورة وإيقاع الضوء والحركة وأشياء أخرى تجتمع لتخلق سحر اختراق حجب الحقيقة المعلقة بين الأرض والسماء، بين اللامجهول والمجهول. كانت أمه (إيداباربياني) -عندما بلغ سبعة عشر عاما- تريده (تريد له) أن يتجه صوب دراسة القانون، لكنه في لحظة الحسم الذاتية، لحظة إعمال حرية الاختيار الوجودي، وما أصعب ذلك وأحلاه!، لم يرضخ لسلطة الأم، وفضل قانونا آخر سيمنحه، فيما بعد، شهرة كان من الممكن أن لا يحصل عليها ولا يصل إليها بالمرة لو تخرج قاضيا، محاميا، محلفا أو خبيرا قانونيا، يتدخل في النزاعات، يرافع في القضايا، يحرر

شكايات، يصدر الأحكام، يفصل في المخالفات أو يوزع الإرث بين أفراد عائلات يهددها التنازع.

كان من الممكن أن يكتسب بعض الشهرة في سلك القانون الجنائي، التجاري أو العقاري، ويكسب مالا وفيرا، ويكتسب جاها ومنزلة، أو يقتحم فضاء السياسة المدنية والمجتمعية والأخلاقية بكل سهولة ويجد موقعه فيها، خاصة في بلد مثل إيطاليا التي لم يخل تاريخها الحديث والمعاصر من أحداث كبرى، من (غاريبالدي) إلى (سيلفيو بيرلوسكوني)، لكن (فليني) اتجه إلى قانون آخر هو قانون التخيل السينمائي، وتحول من رجل قانون "واقعي" إلى رجل قانون يتجاوز حدود الواقع (واقعه) الحِرَفي والحَرْفي نحو اللانهائي، حيث الحلم والشعر والأسطورة والميتافيزيقا بالمعنى السراديبي لكل ذلك مجتمعا في آن. كما كان من الممكن أن يصير (فليني) رياضيا، فقد كان يميل إلى الكرة المستطيلة، لكنه، عوض ذلك، عوض أن يخضع لحتمية الاعتناء بجسده فقط، ليفرج عن الناس كربتهم المزمنة وهم يتصايحون في الملاعب، وهو يجري، يسقط، ينهض، يصطدم، يحرز ضربات الجزاء، أو الأهداف، وسرعان ما سينسى عندما يشيخ ويشيخ جسده، فضل أن يعتني بالآخرين خارج حدود الملاعب، خارج الظرفية واليأس، وخارج حدود إيطاليا نفسها. إيطاليا نهضة (آل ميديتشي) إلى الأبد، حتى قبل أن تنام أوروبا وتتثاءب، قبل أن تستيقظ وتتنكر

لأصل الأشـيـاء: (دانتي)، و(دافنشي)، و(مكيـافـيلي)، ثم (موراڤيا)، (بوزاتي)، وقبلهما (بوكاتشيو)، أما الآن فلا أحد يجرؤ على مجاراة (أومبيرتو إيكو) في عقلانيته وجنونه، في السيميولوجيا وفي الرواية والضحك.

هكذا اقتحم (فليني) كل شيء بما في ذلك القانون والرياضة والسياسة، من باب قد يبدو ضيقا، لكنه واسع لا حدود له، باب السينما المفتوح على العالم، على الأرض والسماء، على كل العوالم الممكنة. واستطاع بالفعل -من خلال ستة وعشرين فيلما وضع لها السيناريو منذ 1939، ولم يخرجها، ومن خلال ثلاثة وعشرين فيلما كتب لها السيناريو رفقة آخرين وأخرجها ما بين 1950 و1989، سنة فيلم "صوت القمر" (La voce della luna)- أن يبتكر ما اتفقت على تسميته الصحافة الفنية "قرن فليني الخاص".

إن أبرز ما يشدنا في تجربة-تغريبة (فليني) السينمائية هو تلك اللغة الخاصة به في تقديم عوالمه المتخيلة المسكونة بما قد ننعته ونسميه "الشُحنة الملحمية". فقد كان في كل أفلامه يخاطب المتلقي -داخل إيطاليا وخارجها- بتوريطه في ما "يحكي" (يحكيه) شاهدا ومستشهدا، ويجعل ذاكرة الناس تتجاوز الهش والعابر واليومي البسيط إلى المركب السرمدي المطلق. وبقدر ما كانت لغته سينمائيا تمتلك شعرية هادئة، بقدر ما كانت تجنح نحو نحو الفضاعة والسخرية والضحك والكرنڤال. وهكذا يمكن الحديث -في "حالة" (فليني)- عن "سينما مكثفة"، ذات

بلاغة (بلاغات) رمزية، تتجاوز حدود الصورة والسرد إلى اقتحام متخيلات ما ورائية عبر المجازات النافرة والاستعارات المهاجرة، تقف وراء ذلك خبرة دقيقة بالبناء والتركيب والتقنية، كما يقف وراء هذه الخبرة وعي تاريخي اجتماعي، مجتمعي، ثقافي، بالمجتمع الإيطالي خاصة والإنساني عامة.

إنني لا أتحدث هنا عن التاريخ بمعناه الوثائقي الأرشيفي المحنط، وإنما عن تاريخ ذي سيولة منفتحة تلتقط ما يحدث وما لم يحدث أو لن يحدث، ثم تؤطره وتوظفه لتتجاهله كما هو، حتى لا يصير تاريخيا مؤسسيا. هل هذا يعني أن (فليني) مؤرخ بمعنى ما، بمعنى آخر؟

قد يكون هذا واردا في حالة اعتبار السينما وثيقة بصرية لكتابة -قراءة سيرورة المجتمعات والذهنيات في خلفية كل فيلم، وما نسميه القراءة/الكتابة التاريخية الآن، بعد ما جاءت به البنيويات وسيميائيات الثقافة وزعزعت بذلك كل اليقينيات- ليس فقط التدوين أو الاكتفاء بمساءلة الأحداث والنصوص واستنطاق ما هو "مكتوب" مدون، بل هو أيضا الإنصات إلى حركية الناس وأهوائهم ونوازعهم وتطلعاتهم عبر ما يعبرون عنه دون تأرخة مباشرة، في الأغنية واللوحة والفيلم والصورة والإشهار والملصق والرسوم المتحركة والقصة المصورة والمجلة والجريدة والبيانات والشعارات وسوى ذلك، وبذلك يتحول ما يكتب "عن" الناس إلى كتابة بالناس وفيهم، وهذا ما

يميز الكتابة السينمائية كما نفهمها عند (شابلن) و(فليني) مثلا، أو عند (يوسف شاهين) و(محمد ملص) عندنا في العالم العربي: إن السينما، بهذا المعنى، خاصة عندما تستقطب التاريخ الفوقي المعتمد في التحليل المزيف تسقط في شرك وحبال (بل في حبائل) "النصية" (La textualite)، خاصة عندما يكون التاريخ "قصة" (مجرد قصة) تروى بصيغة مؤدلجة مسكونة بالولاء إلى طرف على حساب طرف، وتروى -فوق ذلك- بالاستناد إلى ما قيل مشافهة ثم تحول إلى الكتابة، أو يكون -التاريخ- "واقعة" تنقل حرفيا كما هي، أو "حدثا" يجب أن يكرس كما هو، وذلك ما سارت عليه وفيه عدة تجارب سينمائية عالمية، تجارية بالخصوص، فحولت كل شيء إلى رأسمال للمقايضة بعواطف المتفرجين.

إن السينما تاريخ، والتاريخ سينما، في تجربة (فليني)، تاريخ برائحة وطعم خاصين، رائحة الناس البسطاء و"المركبين" وهم يحيون -لا يعيشون فقط- تاريخهم الذاتي الفعلي بلذة وتعاسة في نفس الوقت، طعم فضاءات تتوزعها الحميمية والقسوة ويسكنها الخوف والانتشاء، بل الرعب والوحشية غالبا إلى حدّ أن (فليني) يتحول إلى "غول" يهدّد الحياة على غرار مخرجين إيطاليين آخرين من جيله وبعد جيله، ومنهم -بصفة خاصة- "پاولو پازوليني" أو "ألبيرتو روسيليني": لقد كان (فليني) يتهرب من "الثقافة العالمة"، ويستدرج حسّه

العاطفي ووجدانيته نحو ثقافة الهامش الذي يحتويه المركز ويخنقه. ولعلنا نجد في بعض أفلام بعض المخرجين العرب ما يماثل ذلك: "باب الحديد" مثلا ليوسف شاهين، أو "حلاق درب الفقراء" للمرحوم محمد الركاب (المغرب)، أو "يا سلطان المدينة" لمنصف الدويب (تونس) مع مراعاة الاختلاف طبعا.

هكذا تمكن (فليني) من تقديم رؤية للعالم تحمل في ثناياها إحساسا بالخراب وكل احتمالات انفجار التاريخ الغوغائي والدوغمائي على السّواء: حاكم عصره وأدانه، لكنه مجّده، أحياه وقتله، ثم منحه حياة أزلية، ودفع الناس إلى رؤية أنفسهم في مرايا مهشمة كي يكتشفوا عُريهم أكثر وما هو عليه من حقارة ودناءة، ونبل وتسام في نفس الوقت.

إن تجربة (فليني)، في هذا الشأن، أشبه ما تكون بحكاية (أمثولة) واحدة حول الكراهية، لكننا في صلب هذه الكراهية المعلنة في تضاريس أفلامه نكتشف غنائية الحب والتمزق. تجربة ذات حدّين، كالسيف والسكين: حد ينصرف نحو الهجاء، وحدّ ينصرف نحو الشهادة عن عصر كرنفالي متقلب بين السمو والحضيض عبر عوالم بدائية خارقة وهي تقدم شخوصا متنافرة، متناقضة فيما بينها ومع نفسها مثل أبطال روايات وقصص (أحمد المديني)، فيها ومنها الماجنون والحكماء، الكسلاء والمجدون لكسب الوقت، أو الوحوش

والحِملان، الديناصورات والحشرات، ولنذكر فيلم "مرسول الحب" (سنة 1951)، أو فيلم "مقابلة" (1986): في الأول تتغرس شوكة الحكي برمزية ميتولوجية عن واقع بسيط، وفي الثاني يقبل السيرذاتي الصارخ كما في أغلب أفلامه التي يستعيد فيها ذاتيته المرهَفة والمرعبة، بل المرهقة.

2- حالة "أمَارْكُورْد" (1973) وحالات أخرى:

هناك من النقاد من يعتبر فيلم "كازانوفا" (1975-1976) أجود أفلام (فليني)، نظرا لأنه لخص فيه فكرته حول نموذج الشخصية الإيطالية النمطية المهووسة بنرجسيتها ولذتها، ولأنه، من جهة ثانية، يترجم نزعته في تقديم أبطال سلبيين. ويمكن اعتبار أفلام أخرى لديه -حسب الميول الخاصة لمتتبعي تجربته- بدورها من عيون السينما العالمية كفيلم "لاسترادا" (الطريق، 1954) أو "لذة العيش" (1960) أو "ثمانية ونصف" (1963) و"ساتيريكون" (1969)، لكن أجود أفلامه سيظل دون شك، وبعد كل ما ذكرت وسواها مما أغفلت عن غير قصد، فيلم "أماركورد" (1973) الذي يقدم فيه (فليني) مادة واقعية دسمة عن إيطاليا تحت رحمة إسقاطات فاشية (بنيتو موسوليني) كأدلوجة مجتمعة بالمعنى الذي يقترحه مؤرخو الأفكار. ويحكي هذا الفيلم عن شرائح مختلفة تمتد من الأطفال الصغار الذين يسكنهم الرعب في عزلتهم فيحولونه إلى شيطنة أليفة درءا لخطر النضج العقلي السريع

لتصل إلى الكبار والعجزة، نساء ورجالا في لحظات جنون، في عزلتهم أيضا: إنه فيلم في شكل لوحة جدارية ضخمة (Fresque)، ناطقة ومجسمة، بداخلها تتشكّل الحياة بكل أساطيريتها وهمجيتها وبساطتها: طفلٌ يتجه صوب المدرسة فيتحول جذع شجرة متيبس إلى وحش برأس ثور أسطوري يطارده، أطفال يصنعون من أوراق الرسم والتلوين أنبوبا لتمرير بولهم من أعلى القسم-المدرج في اتجاه معلمهم، إمرأة ضخمة الجسد والأثداء والأرداف تستغل حاجة الأطفال للتدخين فيمصون ثدييها إلى حد انتفاخ اللوزتين، جد وابنه وحفيد الجد يتناوبون على مراودة الخادمة اللّعوب، أخ يذهب لإحضار أخيه من مستشفى المجانين ويعتقد أنه شفي عندما طلب منه النزول للتبول، لكنه لا يفك سرواله ويتبول كما هو واقفا، وهكذا. فريسك بعدة أوضاع و"رؤوس نووية" بقدر ما تتقصد الوصف ودقة التجسيد، بقدر ما تؤزم ميكانزمات المجتمع الإيطالي على امتداد حقبة سيئة.

لم يسع (فليني) في هذا الفيلم إلا أن يكون ديماغوجيا كما يفعل بعض السينمائيين الأمريكان، أو يميل إلى أسلوب الواقعية من أجل الواقعية فقط، كما تمارس ذلك سينماءات أخرى، إنما فضّل تقديم ما يحس به وجدانيا، ولذلك جاء فيلم "أماركورد" نيئا، قابلا لعدة قراءات: القراءة الأولى ستكون مرجعية ولاشك، ومن خلالها نسقط في الإسقاط على ضوء خلفية موسولينية، يفتتح بها الفيلم ثم تختفي باختفائه. أخرى تتأدلج بفعل ذلك

الأسقاط وسواه، وفي كل هذه القراءات يهرب منا الفيلم حتما ويتجنبنا، حيث نسقط في شرك ما وراء الفيلم وننسى المتخيل، ننسى "كتابة" (فليني) في سياق ونسق وسيرورة السينما الإيطالية وسياق السينما العالمية، بل سننسى جاذبية سحر ما تمارسه المدرسة الفلينية وهي تتحول بدورها إلى "وثيقة" تأرخة لقيم البدائية في مجتمع صناعي، لو لم يكن أهله رحالة أفّاقين مردة لما حوّلوه إلى حالته التي هو عليها، قبل أن يجيء مشروع (مارشال) وينقذ الناس من أكل القمل والتهام غائطهم.

"قراءة" (فليني) -بهذا المعنى- من خلال هذا الفيلم وسواه لا يمكن سوى أن تكون محكومة بالتعدد والانفتاح على عالم أرحب، تعيد لحالته حقيقتها وحقيقة أنه لن ينسى بسهولة، وسيظل حاضرا كأحد أكبر صائدي التخيل وقناصي المتعة في وحشيتهما. وهكذا عندما "نقرأ" (فليني)، فإننا نقرأ ما يشبه الأوديسا أو الإلياذة، بصريا وجماليا وحكائيا، بكيفية تغري باللحاق به وبأبطاله وشخوصه، لأن أفلام (فليني) هي الحياة، والحياة هي سينما (فليني): "أماركورد" من الأفلام التي تعلن للعالم الطابع الخاص بالسينما الإيطالية في مواجهة السينما التجارية الشوهاء أينما وجدت وكيف ما كانت هويتها، السينما الرخيصة المطروحة على الرصيف مثل قمامة آخر الليل بعد أي حفلة صاخبة أو جنازة. (فليني) طبيب جراح متخصص، لكنه يفهم كل الأعراض والأمراض، يمتلك مشرطا سحريا، وما

أن يهتدي إلى الورم حتى يستأصله ببساطة وحذق مذهلين، وهذا ما يجعل سينما (فليني) صالحة لكل الأزمنة والسياقات. "أماركورد" أيضا من الأفلام التي تقربنا من ذاتيتنا ومن تجارب نهضت في السينما العربية الجديدة منذ أمد: أتحدث هنا عن "نجوم النهار" (أسامة محمد، سوريا)، "يوم حلو، يوم مر" (خيري بشارة، مصر)، "الكيت كات" (داوود عبد السيد، مصر)، "شاطئ الأطفال الضائعين" (جيلالي فرحاتي، المغرب)، "يا سلطان المدينة" (منصف الدويب، تونس).

عندما نتحدث عن البساطة في هذا الشأن، فإن هذا لا يعني انعدام أي أساس جمالي أو وعي بالصنعة والتقنية والتخيل داخل الفيلم، وإنما البساطة مقابل التعقيد المجاني والسقوط في دائرة الاستغلاق، وأحيانا التبسيط والنزعة الشعبوية. بعبارة أخرى: إن الأمر يعني -في حالة البساطة- إعلان انخراط المتلقي (المتفرج، المشاهد) في فرجة الفيلم ودعوته إلى الاستمتاع بالحكاية ومنطقها المتسق. ومهما حاولت أي سينما ممكنة تصعيد حدّة التقنية، فإنها -عندما لا تهتدي إلى المتلقي- تسقط في التقنوية، ولا تفلح في اجتذابه كما تفعل سينما (فليني).

عندما نشاهد "أماركورد" أو نشاهد أي فيلم لأضراب (فليني) نحس برهان مخاطبة المتلقي بعقلانية ووجدانية نابعتين من تفاصيل الذاكرة بشروخها وجروحها وبياضاتها. ولا ننسى في هذا السياق أن (فليني) ينحدر من صلب إيطاليا،

البلد الذي يديم النهضة المحايثة للإبداع، وفي مقدمة ذلك سرد بوكاتشيو -في الديكاميرون- الذي يقترب منه (فليني) ويتجه به إلى تخوم الكرنفالية والمسخ والتحول والضحك. عالم "أماركورد" عالم مجزأ أو منشطر على نفسه، لكنه يؤول إلى وحدة تفرضها سياقات الانتماء إلى عالم مشترك تحياه الشخوص داخل/خارج الفيلم-الحياة منفصلة، رغم ذلك، وفي انفصالها تبحث عن نفسها من خلال الآخرين. عالم "أماركورد" عالم من العجز، لكنه عالم تتحقق من خلاله رغبة الحياة السريعة و"لذة العيش"، رغم الحقارة أحيانا. وعندما نقترب منه -من هذا العالم الذي يرصده (فليني) في أفلامه كلها، وفي "أماركورد" بالذات- لا نرضى ولا نقبل الانخراط فيه، لكننا، مع ذلك، نتجسس عليه ونضحك، نتألم، نتأسى، نتضامن وننسى أننا نضحك على أنفسنا، نمارس نوعا من التطهير الأرسطي الخفي، كما نفعل حين نقرأ "ثرثرة فوق النيل" أو "الزيني بركات" أو "تلك الرائحة" و"اللجنة" أو "شحاذون ونبلاء" و"مالك الحزين" أو "دار المتعة".

خطاب مضاعف، مزدوج، ذو حدّين، ينتقل عبر برزخين: المعقول واللامعقول، وبين هذا وذاك يتجول (فليني) -كما يتجول أغلب من ذكرتهم وذكرت نصوصهم وأفلامهم- عير مساحات شاسعة من استقطاب الحيرة والترقب واللايقين، يتجول ويتحول كما يتجولون ويتحولون إلى ساحر - سحرة، يشدنا إبداعه (هم) ويجعلنا متوزعين مثلهم (مثله) في سراديب لا نهاية لممراتها الرحبة إلا في الفرجة.

يتجول (فليني) ويتحول إلى ساحر، إلى وحش وديع، وعلى امتداد أربع وأربعين سنة، يتابع تاريخ إيطاليا متنقلا بين "قراءة" ما يجري حوله و"كتابة" ما لا يكتب فعلا، أو يتلاشى، أو تغيبه الرقابة، بكل عيادتها ومجازرها ومشرحاتها السرية، غير أن هذه القراءة-الكتابة لا تريد أن "تؤرخ" (لفظيا)، بل تقحمنا في عالمنا الأرضي بأسطرة عنيفة.

إن (فليني)، بهذا السمت وهذا الزخم، والإلحاح على الأسطرة، أكثر السينمائيين أصالة وأقواهم تفردا وفرادة في أسلوبه الذي يجمع فيه بين الشعري والملحمي، وتعكس أفلامه هذه المعادلة بقوة، خاصة في الفترة التي تمتد إلى السبعينات. أما بعد ذلك فإن الشعري والملحمي يلتحمان داخل واقعية شعرية سحرية جديدة للكشف عن مزالق ومآزق الفرد والمؤسسة وما بينهما من طلاق خلع دائم. ومن صلب ذلك ولد (فليني) ولادة ثانية بالمعنى الاستطيقي لسينما الانعتاق من إسار ومخلفات سينما الحرب. وهذا ما يؤكد فيلم "آلفتلوني" (1953) الذي يصور رعب الروح وبراءة العته، ويقدم عالم (فليني) المتوزع بين رغبة الشهادة الموضوعية واعتبار السينما وسيلة تعبير عن الفرد. أما فيلم "لاسترادا" (1954) فإنه يقدم موضوعة التمزق وأمل الفقدان عبر ما قد نسميه مفارقة القوة والعجز، وإن كان يحتفل، في الوقت ذاته، بما هو سام عبر شعرية بسيطة نرحل من خلالها إلى لحظات العُري الروحي

والوجداني، وبذلك تتحقق القطيعة الفلّينية مع شرط التقنية ويظهر نزوعه إلى البلاستكية الهادئة ضدا على السينما الهوليودية، في وقت مبكر. وبقدر ما كان (فلّيني) يرتقي سلم البحث عن سينما تعبيرية تمجد الوضع البشري، بالمعنى الذي نجده لدى الروائي الفرنسي (مالرو)، بقدر ما سنجد أن فيلم "لذة العيش" (1960) سيقترن بالقلق والخوف وتجاوز الواقعي إلى رؤية فانطازية هي من قبيل الجنون المعقلن، مما سيقود سينما (فلّيني) بالذات إلى الصحوة، إلى صحوتها، والدعوة إلى ميلاد جيل جديد: (ڤيتوري بالّدي)، (ب.برتلوتشي)، (خ.فينا)، (م.عزيغوريتي)، (ن.لُويْ)، (إ.أولمي)، (إ.بيتُري)، (ف.روسي)، وهذا ما جعل السينما الإيطالية تخترق حدودها الجهوية، دون أن ننسى، طبعا سينما (پ.ازوليني) و (ڤ.دي سيكا).

في لحظة أولى صورت هذه الموجة ما قد نسميه موضوعة "الفراغ"، و"العدم". الفراغ في كل شيء، والعدم في أي شيء، في الزمن والروح، كما تعكس ذلك سينما (أنتونيوني): " المغامرة" (1959)، "الليل" (1960)، "الوصلة" (1961). وفي لحظة ثانية أقبلت سينما "الوضع البشري" (سينما پازوليني بالذات). وفي لحظة ثالثة تصدرت الواجهة سينما "تحلل العواطفِ، ولا تثير أية مشكلة ملحة في إيطاليا لكنها تقترح شيئا آخر: أسر الكائن" (موسوعة السينما. جون روسينو. بورداس. باريس 1989. ص. 862) على أن هذا الأسر انسحاق نابع من لحظة استيلاب

فرضتها طقوس الحياة التيقنوقراطية وشعور الفرد بالكبت داخل تكنولوجية مجتمع الاستهلاك والهلاك. وهكذا حاكمت هذه الموجة التي خرجت من "معطف" (فليني) فيما يبدو، إيطاليا والإيطاليين والناس أجمعين.

إن ما جاء به (فليني) وغيره بعده يزكي مقولة أن الأسلوب -السينمائي هنا- هو "الرجل" (المخرج)، المخرج عندما يعجن سينماه جيدا ويعرف الطبخ. وهنا فقط يمكن الحديث عن "ثقافة" السينمائي وعن "ثقافة" الفيلم دون نفي للرؤية الشخصية الذاتية في التعبير كما تؤكد ذلك سينما (فليني) التي ستبقى حية (تسعى) فينا، لأنها سينما التأمل والحميمية.

3- خاتمة ممكنة

هل أنصفتُ (فليني)؟ هل كنت عادلا أم عاذلا؟ هل استوفيت سينما (فليني) حقها؟ أكيد أنني كنت على امتداد هذا النص الموازي لسيرته مُجحفا في أشياء كثيرة، مقصرا، ولم أهتدي إليها، نظرا لشساعة ما يتجاوزني في استعادة التفاصيل، ولرحابة تجربة (فليني)، وقوة كل فيلم أخرجه، بل "كتبه". وأكتفي في هذه الخاتمة الإشارة إلى مظهر يستدعي -ربما- قراءة أخرى للمتن الفليني وهو مظهر غلبه الطابع الكاريكاتوري في أسلوبه، ولعل ذلك يجد جذوره الأولى في مهنة الصحافة الساخرة التي مارسها قبل ولوجه عالم السينما (بين1937 و1940): إن للكاريكاتورية -في تجربة (فليني)-

طَعْمـا فنيـا جـريئـا، وبذلك تحـولت كل أفـلامـه إلى حكايات ساخـرة مصورة جعلت (ألدو تاسوني) يقول عنه "مطرب الفـرجة" (مـجلة **بيـروميير**، عـدد ديسـمبـر1993، ص73). ومن ثم قـد نتـحـدث عن "طيـات" أسلوب (فليـني): هناك الكتـابة، هـناك "الرسم"، هناك الغرابة والفانطاستيك.

هل كان (فليني) غولا؟ هل كان وحشا؟

إنه كذلك، ولكنه أيضا قديس، درويش متجول في إمبراطورية السـينمـا التي لا حـدود لهـا. وُلِد بريمـيني في الحـقـيـقـة، لكن ولادته وموته الطبيعيين حدثا في (روما).

◆ ◆ ◆

كتاب للطلبة والأساتذة:



محتويات الكتاب

صدر عن منشورات الزمن

I ـ كتاب الجيب

• الكتاب 1 / أبريل 1999

عبد الله ابراهيم : ثورة العقل

• الكتاب 2 / مايو 1999

عبد الإله بلقزيز : العنف والديمقراطية

• الكتاب 3 / يونيو 1999

محمد ضريف : الحركة الإسلامية : النشأة والتطور

• الكتاب 4 / يوليوز 1999

محمد سبيلا : المغرب في مواجهة الحداثة

• الكتاب 5 / غشت 1999

عبد الكريم برشيد : المؤذنون في مالطة

• الكتاب 6 / سبتمبر 1999

حسن أوريد : الإسلام والغرب والعولمة

• الكتاب 7 / أكتوبر 1999

عبد الواحد الناصر : حرب كوسوفو : الوجه الآخر للعولمة

• الكتاب 8 / نوفمبر 1999

عبد السلام حيمر : مسارات التحول السوسيولوجي في المغرب

• الكتاب 9 / دسمبر 1999

أحمد الريسوني : الفكر المقاصدي : قواعده وفوائده

• الكتاب 10 / يناير 2000

ادريس كثير ـ عز الدين الخطابي : أسئلة الفلسفة المغربية

- الكتاب 11 / فبراير 2000

ادريس الخرشاف. المعرفة الإسلامية والعولمة، أي آفاق ؟

- الكتاب 12 / مارس 2000

سعيد يقطين : الأدب والمؤسسة

- الكتاب 13 / أبريل 2000

طه عبد الرحمن : حورات من أجل المستقبل

- الكتاب 14/ مايو 2000

محمد شقرون : الكتابة والسلطة والحداثة

- الكتاب 15 / يونيو 2000

نور الدين أفاية : أسئلة النهضة في المغرب

- الكتاب 16 / يوليوز 2000

محمد أسليم : الإسلام والسحر

- الكتاب 17/ غشت 2000

عبد الإله بلقزيز : "حزب الله" اللبناني

- الكتاب 18 / سبتمبر 2000

المهدي المنجرة : عولمة العولمة

- الكتاب 19 / أكتوبر 2000

أحمد هوزلي : المغرب : البترول والتنمية

- الكتاب 20 / نوفمبر 2000

الميلودي شغموم : المعاصرة والمواطنة

- الكتاب 21 / دسمبر 2000

محمد يتيم : الحركة الإسلامية بين الثقافي والسياسي

• الكتاب 22 / يناير 2001

سعيد بنسعيد العلوي : الإسلام وأسئلة الحاضر

• الكتاب 23 / فبراير 2001

يحيى اليحياوي : العولمة ومجتمع الإعلام

. الكتاب 24 / مارس 2001

زهور كرام : في ضيافة الرقابة

. الكتاب 25 / أبريل 2001

مالكة العاصمي : نحن وأسئلة المستقبل

. الكتاب 26 / 2001

عبد الهادي بوطالب : العالم ليس سلعة

. الكتاب 27/ 2001

مصطفى المسناوي : أبحاث في السينما المغربية

. الكتاب 28/ 2001

عبد الواحد أكمير: الهجرة إلى الموت

. الكتاب 29/ 2001

سعيد بنكراد : السميائيات السردية

. الكتاب 30/ 2001

بنسالم حيميش : في معرفة الآخر

. الكتاب 31/ 2001

عبد النبي ذاكر : صورة أمريكا في متخيل الرحالين العرب

. الكتاب 32/ 2002

مجموعة من الكتاب : الديانات السماوية وموقفها من العنف

الكتاب 33/ 2002

عبد الله ساعف: أحاديث في السياسة المغربية

. الكتاب 34/ 2002

وزارة التربية الوطنية :الجهود الإصلاحية بقطاع التربية والتعليم

. الكتاب 2002/35

محمد اليازغي: ذاكرة مناضل

. الكتاب 2002/36

سعيد شبار: الحداثة في التداول الثقافي العربي الإسلامي

. الكتاب 2002/37

سعد الدين العثماني: تصرفات الرسول ﷺ بالإمامة

. الكتاب 2003/38

عبد القادر الفاسي الفهري: اللغة والبيئة

. الكتاب 2003/39

محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة

. الكتاب 2003/40

مجموعة من المثقفين: المثقفون المغاربة وتفجيرات 16 مايو

. الكتاب 2004/41

أحمد شحلان: التوراة والشرعية الفلسطينية

. الكتاب 2004/42

كنزة الغالي: نساؤنا المهاجرات في إسبانيا

. الكتاب 2004/43

حنان السقاط: بين الاستشهاد والإرهاب

. الكتاب 2004/44

هشام العلوي: الجسد بين الشرق والغرب (نماذج وتصورات)





دراسات في السينما

«إن "متخيل" السينما العربية أكبر من أن تتمكن مقاربة وصفية، مثل هذه، من تشخيصه التشخيص المستوفي الجامع الكافي، ومع ذلك نتصور أن التفكير فيه يعود بنا إلى سؤال مركزي له أهميته من منظور إشكالي، هو: أين **تتحقق "عروبة" التخيل في السينما العربية**، **هل** في المادة الحكية، أم في طرائق التأثير عليها سيميائيا وثقافيا وتقنيا، أم في "رمزية" الحكاية وما وراءها من مخزون متحرك في ثنايا ما يعرض ويشاهد ويتلقى ؟».

«إن ما جاء به (**فليني**) وغيره بعده، يزكي مقولة أن الأسلوب -السينمائي **هنا**- هو "الرجل" (المخرج)، المخرج عندما يعجن سينماه جيدا ويعرف الطبخ. **وهنا فقط** يمكن الحديث عن "**ثقافة**" السينمائي وعن "**ثقافة**" الفيلم دون نفي للرؤية الشخصية الذاتية في التعبير كما تؤكد ذلك سينما (**فليني**) **التي ستبقى حية (تسعى) فينا، لأنها سينما التأمل والحميمية**».

بشير قمري



لوحة الغلاف للفنان التشكيلي محمد ليشاني

10 دراهم